

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العلاقات الدولية لعُمان.. شواهد من الماضي ■ تحولات المقدّس ■ موقع أدونيس في حركة الشعر ونظريتها ■ أشياء غير معروفة عن الأفغاني ■ روايات البنات في مصر ■ واقع الثقافة في فلسطين ■ الصورة والمتخيّل الثقافي ■ هدى بركات من تاريخ متداع إلى تاريخ لا وجود له ■ حول الأدب السوداني ■ الترجمة الفلسفيّة إلى العربيّة.. بعد التشكيل والسينما، ثمة حواران مع عبدالغفار مكاوي ومحمد السرغيني.

واقرأ: جابر عصفور ■ الكاتب الهندي خوشوانت سينغ ■ الأسباني خوسيه بيرُو ■ نبيل سليمان ■ جعفر العلاق ■ عيسى مخلوف ■ بهاء الطود ■ غادة السمّان ■ نزيه أبوعفش ■ ميسون صقر ■ محمود قاسم ■ فضيلة الفاروق ■ خالد الوهيبي ■ حسين العبري ■ عبدالعزيز الفارسي ■ محمود قرني ■ جهاد هديب ■ ابتسام أشروي ■ مارجريت أتوود ... وأسماء وموضوعات أخرى... ←

العدد السادس والثلاثون - أكتوبر ٢٠٠٣- شعبان ١٤٢٤ هـ





رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

المحرر

يحيى الناعبي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد السادس والثلاثون

اكتوبر ٢٠٠٣م - شعبان ١٤٢٤هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



فارسٌ من العصر الجاهليّ ينتحبُ على ظهر حصان

قالت البهيمةُ للراعي وهي تحتضر:
اقتلني، لكن ليس تحت شمسٍ حارقة.
ترصّدْ غيمةً
اصطدْها، حتى من خيالك البعيد
فلابدّ أن هناك غيمة عبرتْ
حياتك المديدة،
وتحت ظلالها الخضراءَ
اغمدْ مديتَك الرحيمة.

* * *

البحيرةُ النائمةُ من غير تموّج
ولا اضطراب
ينعكس الأزلُ على صفحتها
كما تنعكسُ الوجوهُ العابرة.

* * *

المقاعدُ الفارغةُ في الحديقة،
جلَسَ عليها كثيرون قبلي
من أماكن وبيئات مختلفة،
ذاكرتُها الملبّدة بغبار المؤخّرات، والوجوه
لم تعدْ تستطيع العدّ والإحصاء
لم تعدْ تتبيّن الفروق.
غير أن الطائر المسافر
حين يحطُ على واحتها الظليلة،
تحتشدُ حواسّها لاستقباله
تبادله الضحكَ والهموم
تسافر معه من ثباتها المضجِر،
وتظلُ في انتظاره حتى يعود
متحمّلةً تلك الجلسات الثقيلة
التي تشبه الاغتصاب

* * *

هذه اللحظات، هذه الأيام،
هذه السنوات المحتشدة بالفراغ والألم
وكأنها مجرة يتشرد سكانُها في رأسك
أو كهفٌ تستيقظُ فيه من رقدتها، مخلوقاتُ
ما قبل التاريخ.
لا قِبل على مواجهتها
لا عونَ ولا عزاء،
لكن قبل استسلام الضحيّة الكاملِ للجلاّد
عليك أن تنظر إلى السماء
نظرةَ الممعن في الخراب
أن تبتكر ربيعاً
تتفسَّح في أرجائه عقبانٌ كسولة
أن تنظر إلى الورق المتساقط
من رؤوس الأشجار
من غير أنينٍ ولا ارتطام يجرح صمتَ الأرض
أن تحدّق جيداً في البتلات

المتفتحة بين الولادة والغياب

* * *

مدينة الكوابيس والرماد
مدينة الغرقى والجذام
أي خطيئةٍ تميد منها الجبال
كي يبتلعكِ الحوتُ الخرافيُّ
وتعيشين هكذا،
البشر في تجويفكِ المتقيّئ
وأنت في بطن الحوت؟
علَم ممزق يرفعه جنودٌ أغبياءُ
يتسلّون بتعذيبكِ.
لستِ من الحياة ولا من الموت
وعلى عَتَبة الخشية منهما.
أنتِ التمثال المتقنُ على أكمل وجهٍ
لأجيال اللعنة الأزليّة.

الخليل بن أحمد الأزدي

في ذلك الصباح الذي تمتطيه رطوبةٌ خانقة، وهواءُ بحرٍ كفيف، غادرتَ، ميّمما شطر (البصرة) حين كانت موئلاً للنسّاك وضواري المعرفة. لم تودّع البحر والسهول والوجوه، ألقيتَ نظرةً أخيرةً أغزر تعبيراً واحتداماً من نحيب. أكثر احتشاداً من الدمع المتحجّر في المآقي.

أدارتْ الناقةُ ظهرها للرَبْع، فكان رغاء الحنين، حتى اختفى، وبقي القلبُ يخفق طوال الطريق الذي قصرّته أحلامُك الأكثر جمالاً من وميض برق في ليلةٍ ظلماء، أو فتنة امرأة فارهة.

في البصرة انتبذتَ ركناً قصياً على نهر دجلة وعشتَ عزلة الزهّاد الذين صيّرهم الايمان أشبه (بخيالات من فرط التوحّد والتسبيح). كان لك إيمان المعرفة واستبطان الأقاصي التي لم يرتدْ مناجمها الوعرةَ، أحدٌ قبلك..

العزلة الموصولةُ بروح أسلافك بتلك القفار التي تضيعُ في فجاجها العميقة، صرخةُ الرعيان والجوارح؛ حيث القسوةُ إكليلُ الوجودِ المثمر وشرطه.

كانت اللغة علامتُك لفهم الوجود، وهذا ما عرفته البشريّة بعد قرون. قرأت تراث (الإغريق) لكن كان تماهيك مع كشوفك وحدوسك.

بحثتَ في أنساق الكلِم وتشعّباتها وطرائقها وكأنك في غابة، أشباحُها الحروف والكلمات المستعصية؛ فكان لك سبْق الترويض واتساق المعنى.

وكان الشيخ محي الدين ابن عربي، هو الآخر يحلم بقِرانه من نجوم السماء وحروف الهجاء- كان ضجيج الحروف ونَغَمها يضيء ليلك الموحش، فكان (كتاب العين) العين وليست الألف أو الهمزة لأنهما ناقصان، وسُلّم إلى الأعلى في هَرَمَ الحروف وبنيان اللغة.

العَين الأكثر صفاء ونصاعةً من نبع جبليّ تذكرتَه ذات مرة، فراودك الحنين إلى مرابعك الأولى. بعد كتابك المعجز، قامت قيامة الخصوم الذين أنكروكَ، وأداروا دوائر المكر، وأنت في صمتك بين الظلام والضفاف.

لقد شاهد (الأزهري) و(السجستانيّ) وغيرهما، شاهدوا عجزهم في مرآةِ خلودك؛ وفي ظل حقدهم المتطاول، كانوا ينهبون إنجازاتك، ويغطّون نهبَهم بغبار الإشاعات.

لكن (سيبويه) النبيل في (الكتاب) وابن (دريد) حفيد السلالة والمعرفة في (الجمهرة)، نهلا بامتنان وحبّ من معينك، كما نهلتْ الأجيال اللاحقة.

أسلمَتْك الرياضيّاتُ، مكنون سرِّها وصرامتها، وأسلمتك النيازكُ ضوءها الغامضَ قبل أن تنطفئ في دروب المجرّات.

لم تُغرِكَ نداءات أولي الأمر والشهرةُ والمال، ولا بطش الخلافة الآفلة.

«أنستُ بوحدتي ولزمتُ بيتي
فطاب الأنسُ لي ونما السرورُ
ولست بسائل يوماً أناساً
أسار الجندُ أم ركب الأميرُ»

كنتَ المنارة التي يهتدي بها العلماء والإلتباس الدائم
للأدعياء الذين لم يفهموك فكان تقديرهم لك أكثر فتكاً
وإساءةً من الأعداء.
أيها السلفُ الكبير
لك التبجيل والتعظيم
لك الغيمُ والسلام
لك الورد والصباحاتُ الهاذية في الحقل
لك الأحلام النافرة كعنق الحصان
لك الغيث ينهمر على قبرِك الوضيء
عشتَ وحيداً
منذوراً للمعرفة والجمال
ومتَّ
على منعطف النهر والزمن والعالم
الذي اعتزلتَه باحتقار.
لحظة احتضارك في ذلك (الخُص)
وسط نقيق الضفادع وألق الوحدة والليل
كيف صَعدَ سهم الروح إلى بارئه
وتسلّقت سلالم الحضور الكليّ؟

موسيقى الأفلاك

مستحمّا بهواء البحر
أجلس محدّقا في (الطريفة) و(إشبيليا)
كان عصفور ينقر على الخشب، بقايا طعام
كان رذاذٌ خفيف
كانتْ الرأفةُ تلامسُ
روحَ الطائر
وهو يتلاشى في المغيب.
مستحمّا بهواء البحر
مصغياً لموسيقى أفلاكِ
ومحيطات
تتقاطع أمام ناظري
بغضب ومحبّة

وأفكر:
أن الأرضَ ستغمرها المياه قريباً
ونعود إلى البدء،
إنها النهاية الرحيمةُ
أمام صنيع العقل البشريِّ
للقيامة.

الديك الشركسي

بالدار البيضاء
في نادي الكرةِ الحديديّة،
أطعمتُ ديكاً محمّر العينين من الصياح
أطعمته من كفي مباشرةً
وكانت الموجةُ القريبة تغمرُ
صباحنا المشترك
وسَط ضجيج السكارى واللاعبين
وتلك الكراسي الرثّة
لمكان كان يغص بذكريات المستعمرين..
الديك الشركسيّ الحالم،
الذي بدا عليه التعبُ،
بعرفه الرهيف
منحنياً قليلاً وناحلاً
كقوس قزحٍ يعانقُ
أرضاً مقفرة.

الفاتحون الأوائل

هذا المحيط الهادر على فراشي
طوالَ ليالٍ ونهارات،
لا يهدأ أواره ولا ينام،
محيطُ الظلماتِ والأنوار
تجمّع أنهارٍ لأزمنةٍ فلكيّة
غادرتْ مواقعها واستقرتْ في أحواضه الكبيرة.
جابه الفاتحون العربُ الأوائل

جابه قراصنة من مختلف الأجناس.
أستطيع أن أتبيّن بعضهم الآن
ينطلق من مدينة (سَلا)
في الضياء الغامر للفجر
بسواعد جُدلتْ من بأس ومجازفة
يمخرون المياه كما يمخر الوحش
رمال الصحراء
يحلمون بالبطولات والنهب
في مساءات لا يعكرّ صفوَها
أعداءٌ غامضون
قَدِموا من قلاع مجهولة.

أرق

آه من ليالي الأرق الطويلة،
من حلكتها تنفجر أشباح كثيرة،
حبْكة السنوات الآفلة
شبحُ الأصدقاء الذين أصبحوا أعداء
مأخوذين بالثروة والحضيض،
لقد جفَت أرواحهم
نسوا هواء القمم الصافي
صاروا كوابيس
أعوادَ ثقابٍ تحرق الغابات،
القتلَة الجبناء
لماذا أتذكرهم هذه الليلة
أما زالوا موجودين؟!!
إنها علامة شؤم بليدة
عليّ أن أقلب الصفحةَ
وأتوارى خلف أكمة خضراءُ
ضفّة نهر
أو في قلبِ موجةٍ عاصفة.

سلام الروح

ما أجملك أيها المسافر
في حلّك وترحالك
باحثاً عن سلام الروح
تقتفي أثر الظلال الشاحبة
لخيلٍ مرّت من هنا
أو قطار من هناك.
غادرتَ أراضيك الأولى
ولم تجدْ مُستقّراً على هذه الأرض.
نومُك مضطربٌ
وأحلامُك أكثر غزارةً من بحر
ذئابك التي تعوي
حتى توقظ المدنَ من سُباتها.
إنك الأجمل والأسمى
لك النشيد كله
ذؤابة الشجر المتمايل في النسيم
وحوريّات البحر.

السراب

بم التعلل أيها المسافر
(لا أهل ولا سكنُ)
كل شيء تطاير من يدك العزلاء
عبثا تحاول ترميم ما تبقى
لكن السرابَ الذي لاحَ لك منذ البداية
فسكنتَه، نصبتَ خيمتَكَ في أرجائه الشاسعة
صار موئلك الأثير
مُستقَر إقامتِك ورؤياك.

لكنّ الملاكَ
الذي بلمسته الحانية
أبدع الوجودَ الأثيريّ للروح
تحطّم تحت العجلات الثقيلة للعربات
وبقيتْ نظرتُه الحزينةُ
مترحّلة تحرس المسافرَ الحائرَ
في خضمّ الصحراء.

مطر

ليكنْ هذا المطر
مطر وداعِنا الأخير،
فكم هو مخيفٌ أن يكونَ على بقعةٍ
لم يمسسْها مطر منذ زمن بعيد
المطر الذي يهطل طوال الليل
يذكرني بأنينكِ المحتدم على السرير
رائحتُه التي تخضّب الحقولَ الغائرةَ
في الذاكرة
وأقواسُه المتدفّقة من قِربٍ لا مرئيّة
قِرب سماءٍ مفتوحةٍ على ملائكتها
وهي تطير بأجنحة خضراء
كما في رسوم عصر النهضة.
أتأمّله الآن
بخفّة طائر ينقر موجةً في الريح
باسطاً جناحه الهائلَ
على جبروت المدينة،
على مخترعَاتها وأطباقها
وحطام أيامها الكئيبة.

النافذة مفتوحة
البشر مشغولون بطعام الصباح
لقد ألفوا المشهد حتى الإنطفاء
النافذةُ مفتوحة على ليل ٍمطريّ
لا ينضب
البروق تتدافع بالمناكب
المحيط المتاخم يزداد هياجاً
واليد المباركة
تلثم حقلَ الجروح المزهرِ
في الأعماق.

أيها البجع الكريم

أيها البجع الكريم
تقفز بفرح على سطح البحيرة
بين عائلتك الصغيرة التي أبصرت
النور للتو.
كرُمك الغريزيّ هو الذي يجعلها تسبحُ
منذ الولادة بحنكة مجرّب.
بالأمس أبصرتُك تترنح على حافّة
الغروب
في تلك الأقفار المداريّة للأرض
هِجْرتُك الدوريّة نحو الشمال
بعد أن يحاصرك قيظُ الصحراء
مع أجناس طيورٍ أخرى،
هناك تستريح
لتفرخ وتتكاثر بحنان واستحقاق
وتستأنف الرحلة من جديد.

قُبلة طويلة

في الحديقة نفسها
رجل وامرأة على مشارف العقد الأخيرِ
لأعمار البشر
في الثمانين ، حيثُ لا ضوء إلا ضوءُ الفناء
الباهر..
جلسا على حدّ البحيرة
وكأنما في رحاب الفردوس
مغمورَيْن في قُبلة طويلة، طويلة
حتى الاندحار الكامل للزمن،
قُبلة حرّكت المياه بقطوف دانية
جعلت الهواءَ أكثر شفافية
والبجع يعوم في
أحلامه الوارفة.

قسْورة

الأسدُ، الذي ورد اسمه
في القرآن الكريم (قسْورة)
وقد تناثرت تحت سطوته
الحمُر الوحشيّة وتشظّتْ،
– وله عشرات الأسماء كالسيف،
وكلها رديفة البأس والمجد والافتراس–
أراه الآن يفترشُ نعامةً تحت
قدميه الضاريتين
ويستعدُ لانقضاض آخر.
سربُ يمامٍ حطّ على مقرُبة
وعصافيرُ غنّتْ رشيقةً على
عنق التمثال..
هل سيكتفي بطريدته
وتهدأ روحه الغاضبة؟

إلى عبدالله الطرشي

كيف غادرتِ مبكراً هذا الجسدَ
أيتها الحياة
قبل قليل كانت تهطل أمطارُه بغزارةٍ،
متحدثًا عن شوبنهور، والمتنبي،
وإخوان الصفا
عن الطيور المهاجرة ونبات المحيطات
هكذا فجأةً يصعقه جناح الموت
كأنما تبخلين به، أو رأفةً منكِ
أيتها الحياة.

لسنا مصدومين
لكننا نسأل
من أعطاكِ كل هذه الحجة للمغادرة
كل هذه الصرامة في القرار؟
أليس من وقت قليل،
أنتِ توأم الأزمنة،
كي يلقي إيماءةً أخيرةً على محبيّه
وأشيائه المبعثرة في أرجاء المدينة؟
نعرف أن أسئلتنا مضحكة
لكن الرهينة ماذا تفعل أمام سجّانها
الأزلي؟

صورة الوجه

كان وجهُها المنعكس على زجاج النافذة
وهي تتحدّثُ إلى رفيقٍ مجهول.
نظرةٌ على الكتاب وأخرى إلى الخارج
حيث الشجرة المبتهجة بفنائها القادم.
ركّزتُ النظر على الزجاج
كي لا أزعجها
كي لا تشعر بتطفلي على مسرحها الخاص
رغم سطو قَتَلةٍ لا مرئيّين عليه.
تجيلُ النظرَ في الجهاتِ كلها
لكن مركز الجذْب الداخليّ،
هو فضاء هذا الجولان حصْراً
وما تبقى، ليس إلا يباس حطبٍ
لإشعال مواقدِها.
لم تكن اللجاجة ديدنها
كانت هادئةً وجميلة
كمنْ حدّد مصيرَه على نحوٍ حاسم..
كانت المرأةُ،
وكان الزجاج الذي علِق به ناظري إلى الأبدْ
وكانت الشجرة في الخارج.

حديقة

نهار غائم آخر
في حديقة التماثيل والوعول
لقد توارت الشمس المرهقة للأعصاب

وعليّ أن أفكر أنها غابتْ إلى الأبد
كي أعيشَ سلامَ هذه اللحظة
زارعاً في تخومها عشبة الحياة
والحبّ بعينيه الدامعتين مطلاً
من بين أكمات الأشجار
همهمات طيور تشبه رعوداً ناعمة، حنونة.
غير مُثقل بالماضي ولا بالمستقبل
هذه اللحظة فقط
وقد غمرتْني بسخائها وشمسها الغاربة.

بجماليون المتشرّد

ضربة جناحٍ موغلٍ في الشباك
أم ريشة تنفصل عن جسد الطائر
لتضيع في الفضاء المدلهِم.

هكذا كان يذرع المدينة جيئةً وذهاباً، بالنظر الزائغ، والرغبة المخنوقة في عنق النبع، ينظر إلى البشرية المتدفقة من المقاهي والمطاعم والحانات، زاحفةً نحو البيوت والأَسِرة الدافئة، ليبدأ الوجه الآخر للنشاط البشريّ البائس، في مواجهة البرد والعواصف والليل..

إنه يوم عطلة.. كان في الزاوية، لقد تعب من العزْف على الكمان، وعليه أن يتسلّق تلال عتمتِه، وحيدا ويحلم بحلمٍ يغذّي رغبة بقائه، إلى صباح آخر، صباح مليء بالظلال والخيالات والأنغام؛ ليواصل عزفه وتحديقه البارد، تحديق التمثال الذي صنعتْه يد الفنّان المتشرّدة في طرقٍ وأقاصٍ مأهولة بالأشباح.

ومن فرط ما حلم الفنان بتمثاله والتمثال بصانعه، أصبحا كائناً واحداً يشع جمال العزلة والمغيب.

ويواصل التحديق على نحو ساخرٍ إلى البشريّة الزاحفة الى مخادعها متصنعة البهجة والحبور.

وهو منتصبٌ في العراء كعلامة على التجرّد والخلود

محاولة رسم لوحة

أحاول أن أرسم لوحةً لفجر عسير الولادة:
جثة تطفو على صفحة النهر
فيلسوف يرتجف هلعاً من فيض رؤياه
تحية الوداع التي تتحجّر في الشفاه
أو القُبلة التي تنطفئ لحظة الشروع إليها
سيّارات الإسعاف التي يحتجزها القَتَلَةُ
في شارعٍ يغصُّ بالجرحى
زهرة تحلم بالتفتح فتكسرها الريح
قميص يتدلى من حبل الغسيل
وحذاء مقلوب
طفلٌ عالقٌ في مضيق الرحم
نور يختنقُ بحنينه إلى السطوح
سفينة تترنح وسط الإعصار
وفجر يحلم بنقيضه.
ولا تكتمل العبارةُ التي فرّت من مخيّلة
الشاعر لتحط في بحار بعيدة.

الجنازة

كان ينظر من النافذة
الى البشر السارحين في القُبل والابتسامات
لم تكن له نافذة
كان ثقباً في الجدار
نَسيه السجّانون في عهودٍ غابرة
قرّب النظر أكثر
إنه يوم آخر، في مسيرة الأيام التي لا تصدأ
رأى الشارع يمتدُ إلى ما خلف الرؤية
وما وراء السحُب السوداء
البشر يتدافعون من الجهات الأربع
سائرين في صمت
على رؤوسهم تحلق طيورٌ هائجةٌ
ملائكة الرحمن التي تحرس الموكب

من غير أن تلمس الرؤوس المحنيّة إلى الأقدام.
حاول أن يسجّل التفاتة أو همسةَ جارٍ إلى جاره،
كما اعتاد في مراقبة الأوّلين.
لكن الجنازة تمضي هذه المرة في صمت أبدي
من غير غشّ ولا رمشة خيانةٍ أو كلام في الخفاء،
وحدَه نباح الكلب
يأتي من جهة البحر،
إشارة الوداع الأخير.

على مشارف الفجر

الساعة الرابعة
الأجراس تدق من جديد
الليل قصير، وعار من غير سندٍ، يتيهُ
في الأزقة والغابات
لا نباحَ كلب ولا صوت يبزغ من جهةٍ ما
عدا الصحراء التي تهتز وتتهاوى في
أعماقي كشجرةٍ ميّتة.
الساعة الرابعة
نحن على مشارف الفجر
صوت بَّط يختلط بأصوات طيور أخرى
ويتصاعد بشدّة.
صيادون يرمون شباكاً في الحلم
نسمة ربيع لا يأتي
لقد جادت بها الذاكرة،
وفارس من العصر الجاهليّ
ينتحب على ظهر حصان.

حياة

كان العجوز يتكأ على عصاه
خطواتُه الثقيلة
وأيّامه الأكثر ثقلاً
لا يكاد يرى أمامه، عدا تهاويلَ
ووجوهاً تتوارى في العتمة.
يتمتم بكلماتٍ غير مفهومة
تشبه حياته
تلك التي مرّت جحافلها قريباً منه
وأعشتْ عينين غائرتين في كهّف.

طائر العقعق

طائر العقعق، بذيله الطويل، الذي لا يشبه عقاعقَ طفولتنا المكسوّة بالألوان، والتي كنا نصطادها من رؤوس الأشجار والتلال والنخيل وتسقط كقطعة موجٍ حالمة..
كانت تأتي إلى القرية بشكل موسمي، وكنا نراها أشبه برسُل أو رمزٍ لطيور الجنّة؛ هذه الرسوليّة المتخيّلة لا تعفِها من الذبح والإفتراس.
طائر العقعق حين أراه كل صباح ينقر العشب على أديم الأرض برفق ورهافة، ربما كي لا يزعج الموتى في مساكنهم– خلاصة ما اكتسبتْه السُلالة من لطف في تعاملها مع الأرض والأشياء، يمدُّ عنقه إلى أعلى من غير التفاتة خوفٍ، يصدح كأنما يتضرّع إلى الربّ بمزيدٍ من الجمال والخضرة التي يغطسُ في لُجينها بعذوبة وحياء..
لا تكاد تراه إلا زوجين اثنين نزلا للتو من سفينةٍ دمّرها الطوفانُ وها هما يحتفلان بعيد ميلاد جديد.
حين أرى طائر العقعق كل صباح، أعرف أن يومي سيكون جميلاً، ثمة وعْدٌ بالحياة.

معرض تشكيلي

عاد الفّنانُ من رحلته المفْعَمة بالأشلاء والأخطار.
حدّق في أرجاء المكان ليرتاح. قال يا ربيّ امنحني هذه الهنيهة قبل أن تدهمني الحرب.. لم يرَ إلا فراغاً مفتوحاً كقبر.
ابتكر ريفاً ونام بين أشجاره ورؤاه.
لم تكن الأصوات لتزعجه

لم تكن هنالك أصوات
كان ضجيج الصمت
وكان غناء العصفور.
أكباشٌ بعيون بشريّة أليفة
وديكة تطير بين الأغصان، في بستان سماءٍ خفيضةٍ
أمطرت هذا المهرجان من الألوان.
الثعالب تسرح في سفوحه
والطاووس يحط بخُيلاء، راسماً طرقاً
محفوفةً بالينابيع.
تفاح يتساقط من غير ندَم ولا خطيئة.
و.... إلخ
رأى الفنّان ذاتهَ في مرآة حكايته، فبكى فكانت دموعه
الأنهار.
ارتاح للبقاء على أرض خياله
حتى ولو داهمته الحرب.

دولس(١)

كانا مشدودْين
إلى قوسِ الحبّ الضاربِ حتى الموتِ والجنون.
كان الجسد المقيم في الروح
كانت الحياة المقيمة في الحب
كان التيهُ والزمنُ والغابة
والمدينة المدمَّرة لأحلام العاشق
كان القدَر الممسك بحبل المصير
كما تمسك الأيادي، الدُمى في مسرح (البرانكو)
تلك الهضاب من الألوان والدهشة
والطفولات المجهَضة،
التي تستحوذ دائما لحظة انسداد الأفق.
ربما نجمة عبرتْ من غير وميض،
والشجرة المشرفة على مهاويها
حيث الجسدان ، جسد واحد يتدلّى
في بهائه الثلجيّ العميق.

حارس المقبرة

كان الظلام المطبقُ على المقبرة
وكان صمتٌ رهيبٌ
تستطيع أن تلمح بين صخوره الجاثمة،
أرواح الموتى
وهي ترتجف وتهْذي؛
حين مررتُ عليه وهو يكرع (الريكار)
كعادة العمال المهاجرين أيام الآحاد.
قلتُ له، كيف تستقبل زوّارك الأبديّن،
صباح مساء؟
قال، لقد أدمنتُ الريكار ومعاشرةَ الموتى.
لم يعدْ لي متسعٌ لعواطف وذكريات، حتى المرأة التي تشاركني أحياناً هذه الوحشة وهذا الظلام، انقطعتْ، وأقلعتُ عن التفكير فيها. هذه حياتي وستمضي مثلما يمضون. وغالباً ما أرى قامات الموتى في الأحلام وهي ترقد في التوابيت أو الأضرحة، انها تشبهني، أو أنني هو ذلك الميّت، فأركض إلى مرآتي المتصدّعة لأرى إن كان وجهي ما زال يسكن جثتي، أم غادر إلى مصير آخر.
وحين تستبدُ بي الرؤى المدلهّمة، أمضي إلى رفاق الحانة محاولاً أن أنسى. دائماً هناك الموت والريكار. إن حياتي مليئة بهما ولا فكاك.
حاول أن يتحدث عن بلد المنشأ
فتعثر في شباك الكلمات. كان الموتى هم عائلته الحقيقيّة
ولا شيء سواهم،
إنه كائن النهايات.

وحيد القرن

النافذةُ مفتوحةٌ
على الغابة والضَبَاب
والشاعر في وحدته،

ينظر إلى الأكوان الفسيحة والطيور
يقترب منه، وحيدُ القرن الباحث
عن عذراءَ
تستقبل شحنتَه الانتحاريّة
(وحيد القرن الذي اصطحبه «فلليني» في سفينته المبحرة)

ومن النافذة نفسها
يمكن للشاعر ووحيد القرن
أن يحدّقا في الصحراء المترامية
ويرقبا قطعانَ الجمال تبتلعها الرمالُ
حتى تسود السكينة الحبلى من جديد.

الزنزانة

الطبيعةُ المُصَابة بالدُوار والارتجاف
تنعكسُ على حدَقَة الضفدع المذعور
قافزاً من ساقيةٍ إلى أخرى
والظبي المطارَد في القمم والسفوح
وتنعكسُ أكثرَ على عين السجين
الذي يفكر، بأن لا خلاصَ
من هذه الزنزانة.

أقدام

آثارُ أقدام هاربة على الأرض
مع خيط دمٍ مسترسل إلى اللانهاية
يتبعه القفّارون والكلابُ
وشاحناتُ البوليس؛
تلك زاوية من اللوحة الكليّة للمدينة
مع كل زوال.

انعكاس جسد امرأة

جسدُها المنعكسُ على زجَاج الحمّام:
هديل يمام ناعس بين الأغصان
حديقة غنّاء في حلم مراهق
توّتر القوس لحظة الانطلاق
بلّور يعلوه ماءٌ وبخار
فاكهة في برهة النضج القصوى
ثغاء ماعز يعبر النهر في الظلام
التفاتة الجؤذر في الخميلة.
جسدُها المنعكس في الزجاج
وهي تمسحه بالفوطة الرطِبة،
حقل زهور بلله المطر قبل قليل.

الغابة

من يأتي الغابةَ كلّ صباح
كمن يقرأ كتاباً عميقَ الأغوار،
كل شيء يشّع برؤية جديدة
كل عبارةٍ وغيمة وشجرة،
كل امرأة وزهرة أوركيديا
أو تمثال يترّحل بين الأزمنة منذ القِدم.
السمك السابح في البحيرة المعتمة.
والصفحة المتلألئة بغموضها الساطع
كشمس تتخللّ أشجار الغابة.
كل شيء ينحني بحنان وكبرياء
تحت سمائه المسترخية.
كل كتاب غابة
وكل بحرٍ كتاب.

حلم واقعيّ

كنتُ أتنزّه في غابةٍ تفضي إلى أخرى،
على كتفي الحقيبةُ السوداء
التي حملتُها سنين وقارات
من غير أمل في العودة.
الحقيبة التي أدمنتْ ضياعها الخاص
ودائما بانتظاري على منعطف كل طريق؛

فجأةً وجدتُ نفسي أنحدر
نحو سوق القرية التي ولدتُ فيها
بين الدكاكين الصغيرة
التي يجلس الباعة والمشترون في
ردهاتها الخارجيّة
يتبادلون الأحاديثَ والنكات
وأخبار الحروب البعيدة.
ما زال المشهد على حالِه:
بقايا خرير لمياه الوادي الخصيب على
مدار العام
والأفعى التي أطلقتُ عليها الطلقةَ القاتلةَ
فسقطتْ من شقّ الجدارِ
الى عَرْض الطريق
أمام حشْد الكبار والصبية اللاهثين.
يومها كان الوالد فخوراً
وكانت النخيل تعلو بقامتها السامقة.

ما زال المشهد على حاله
لكن رعداً زمجرَ في أعماقي
جعلني أنظر عبر الأحقاب التي مرّت
بزواحفها ونحن نيام

إفريقيا

تماسكوا بالسواعد والأيدي
الأيدي التي صَنَعْت مجدَ الإنسان
شدّوا الحبالَ إلى الصاري
الأقدام تغوصُ في الرمل
النساءُ على الشاطئ يرسلنَ
نظراتٍ حائرةٍ إلى الرجال الذين
صعدوا على ظهر السفينة بانتظار بزوغ النجم الذي
سيحملهم ضوءُه
نحو إفريقيا.

أنهار

النوافير والسواقي والقنوات
المتدفقة من رحاب، المسيسبي، والتيمز
والسِين، وغيرهـا، بمصّـابـتـهـا الكبيرة حيث يـحـجُ
السلمون والحنكليس في دورات سلاليّة متعاقبة.
الأنهار التي صَنعْت الخيرَ والنماءَ والموسيقى
لشعوبها الآهلة،
بين ضفاف الدساتير والأقمار السيّارة
والتقنيات الممسكة بعنق الكون والتاريخ.
هل هي الأنهار المتدفقّة دماً ووبالاً على الشعوب
الأخرى؟
حيث الخطواتُ تمحي أثرها، فلا اثرَ للعابرين فوق
أراضي الجوع والعطش والإبادات، لانهم في عداد
الحيوانات النافقة سلفاً.
ستتكرر المهزلة الباكية، وستكون لهم تمائم يعلقها
القتلةُ على صدورهم، وقرى صغيرةً يصورها السوّاح
كذكرى لشعوب بائدة، أسوةً بشعوب أخرى تشاركها
الذكريات والمجازر والارتطام الأعمى بجدار التاريخ.
القتلةُ يتناسلون من كهف الضحايا والأنهار تتدّفق
حاملةً نواح السنين.

الشعور بالبركان

الخيل التي يخبطُ حافرُها الأرض
بجنون وعصبيّة
حتى يتطاير الشررُ من الأعماق.
الطفلةُ تقترب من الخيل
تحاول أن تفهم
العائلة كلها،
تنظر إلى الجهات
لعل الأعداء قادمون من وراء التلال،
لكن لا أحدَ
لا ظلَّ قادمٍ في المتاهة.

الخيل تخبط
صهيلها يحتل الأفق
الشرر يتطاير
الأرض تهتز تحت وطأة البركان

احتضار

الرجل المحتضر يتذكرّ حياته
التي تترآى أمام عينيه
كصورٍ مهشمّة أو ناقصة
لم يعدْ له خيالٌ ليكمل نقصانها،
رمح خياله المكسور –
أو كأسماك تتقلّص المياهُ من حولها
حتى تغرقَ في اليابسة والفراغ.

الصور تهربُ
الهباءُ يتطاير في الريح.
عين حصان مفقوءةٍ بمخلب نسْر
حصان يحتضر حول القلعة
ويموت برصاص الرحمة
وهو يتذكرّ المراعي والإناث
والحروبُ التي خاضها في الأزمنة البعيدة..
الرجل يحاول أن يتذكّر
لكنّه لا يستطيع
فيحسّ بموتٍ مضاعفٍ،
إلا أن حصاناً يترآى له عبر النافذة
وهو يركض في تخوم الغروب.

الأجداد

عاشَ أجدادُنا في لَهبِ الظهيرة،
في يدهم المحراث والحريّة
قاتلوا الوحوش والرجال المدججّين
شاهدوا نجمةَ الصباح
تُسْعف الجرحى بين الجبال
شاهدوا العشبَ ينمو
بين تضاريس الصخور
والقوافلَ تسرح بين الهضاب والأودية
تحمل الرزقَ الوفير.
تزوجوا من نساءٍ كثيرات..

شاهدوا انقلاب الفصول
والسفن الخشبيّة تشقُ عبابَ المحيطات.
كتبوا قصائدَ الرَّجَز الطويلة
في الفقه والرحلات
استوطنوا بلداناً غيرَ بلدانهم
بعد أن أخضوعها بالسيف والمنجنيق
بنوا الحصونَ والأبراج
وأخصبوا الأرضَ الموات
ثم ناموا في أجداثهم
حالمين بآخرةٍ سعيدة

* * *

يتيمٌ بين الأنقاض
يطارده خيال الحرب
يطارده خيال العائلة
والطفولة المنقرضة
تلاحقه فكرةٌ تتضوّر جوعاً في رأسِهِ
وتنتشر في كل خلاياه
كيف سيكون الانتقام؟

* * *

كل لحظةٍ تأخذني الأقاصي
الى مآرب أخرى
فأمسحُ الدم المتسلّل من جبهتي
وأواصل الطريق

* * *

شيئاً، فشيئاً ينحسرُ الثوبُ
عن الأفخاذ البيضاء
أمام مدّ المياه.
القطُ المتحفّز يبلعُ ريقَه
متلمظاً تحت الشجرة.

* * *

(الإنسان يفترسُ نفسَه في العزلة ويفترسه عددٌ لا يحصى مع الآخرين)
ليس ثمة مجال للمفاضلة، فليس هناك ما هو أكثر تدميراً وافتراساً من مجرّد الاقتراب من سلطة القطيع.

* * *

هذه السرّةُ المتلألئةُ تحت بطنِ المرأة
هذه الحفرةُ الصغيرة الدافئة،
مركز جذبٍ وأشواق،
يمكن لطفل التمساح أن ينزلقَ منها
نحو عالمِ الضفاف السُفليّة.

* * *

يمضي الشرطيّ في شوارع المدينة
مزنراً بسلاحه المعدنيّ وعصاه الصلبة
لا يكاد يسرح بخياله قليلاً
إلاّ ويفكّر السلاح، بمعزل عنه،
المسدّس نحو أي جسد يخترقه الرصاص
العصا على أي الرؤوس تهوي
هذه الليلة؟

* * *

ينحني الموسيقيّون للمصفّقين لهم في الحديقة.
تنحني السماءُ لأول طائرٍ
يعبرها في الصباح.

* * *

السعادة التي تتهادى في النسيم الطَلْق،
يتلقّفها النسر الناعسُ بين جناحيه
ويطير بها إلى قممٍ بعيدة.

عزاءات

لا عزاءَ للمرء
حتى وهو يكتب أو يفكر في البحر
ممتطياً بطن امرأة جميلة
حتى وهو يقرأ الفلسفة التي تبدو متفائلة
مفكراً في التناسخ
والحيوات الماضية والمقبلة.
أو يُخضع القارات لدفْق لغته العارمة
مستعيداً بهاءَ الأيام والطفولات.

لا عزاءَ في الترحال
ولا وهمَ الإقامة على أرض الأسلاف

لا عزاء
إلا في نَزْعه الأخير
والعودةِ إلى سديم ما قبل الولادة.

---

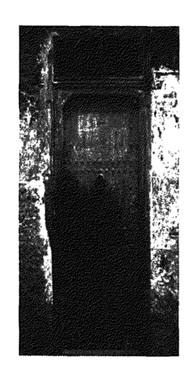
١ – فيلم للمخرج الياباني كيتانو.
٢ – هذه المقاطع والشذرات كتبت في باريس باستثناء مقاطع قليلة في المغرب.

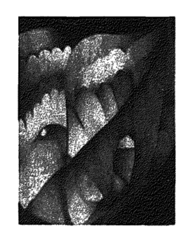
سيف الرحبي



المحتويات







• ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقـالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. •



العلاقات الدولية لعُمان شواهد من الماضي

عبد الملك بن عبدالله الهنائي*

لأحقاب وقرون مضت اشتهر العُمانيون بأنهم ربابنة السفن بل سادة البحر في مناطق شاسعة من المحيط الهندي وبحر العرب وخليجهم. لذلك لم يخطئ الشاعر حين قال:

إذا أزدية ولدت غلاما فبشرها بملاح مجيد

فإلى جانب أنهم كانوا الفاتحين والمدافعين عن هذه المنطقة ضد الغزاة والطامعين فانهم أنشأوا علاقات تجارية واقتصادية متينة مع بلدان وشعوب كثيرة. وتهدف هذه الورقة إلى سرد بعض الشواهد التي توضح العلاقات الاقتصادية للدولة العُمانية للتأكيد على عراقة واستمرارية هذه الدولة.

مسقط في القرن التاسع عشر

وعلى هذا الأساس فإن هذه الورقة لا تهدف إلى تحليل وقائع تاريخية معينة، أو الكشف عن أحداث غير معروفة لدى الباحثين، وإنما هي مجرد سرد لبعض الشواهد التي أسهمت في تشكيل علاقات عُمان مع الأطراف الإقليمية والدولية خلال الفترة بين منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي ونهاية القرن الرابع عشر الهجري/ القرن العشرين الميلادي.

لقرون عديدة كانت سفن العمانيين تمخر البحر حاملة النحاس واللبان وغيرهما من البضائع إلى موانئ سومر وأكاد والسند والهند وسواحل افريقيا، وحتى الصين. وكانت صحار منذ أقدم العصور أحد أهم أسواق العرب، مثلها في ذلك مثل عكاظ ودومة الجندل وصنعاء، وقد ذكرها الإصطخري قائلا «لا نكاد نعرف على شاطىء بحر فارس مدينة أكثر عمارة ومالا منها». وذكر ابن حوقل «أن بها من التجارة ما لا يحصى». وقال عنها المقدسي بأنها « بوابة الصين وخزانة الشرق والغرب». وقد وصفها الإدريسي بأنها « أقدم مدن عمان وأكثرها أموالا، قديما وحديثا، ويقصدها كل سنة من تجار البلاد ما لا يحصى عددهم...و أحوال أهلها واسعة جدا، ومتاجرها مربحة». وهكذا كان حال قلهات ثم مسقط من بعدهما، مراكز هامة للتجارة.

كما كان للعمانيين الدور الأهم في الحملة التي قادها عثمان بن أبي العاص على الساحل الهندي أيام الخليفة عمر بن الخطاب. وبالإضافة إلى ذلك فليس بخاف الدور البارز للتجار والملاحين العمانيين ليس في نشر الإسلام واللغة العربية وحسب وإنما أيضا في تطوير علوم الملاحة ونظمها، فالتاجر العماني، أبو عبيدة عبدالله بن القاسم، كان أول بحار عربي وصل إلى الصين حيث عاش في مدينة كانتون في النصف الأول من القرن الثاني الهجري، ومن بعده النضر بن ميمون، فساهما في نشر الدين الإسلامي بين أهلها وأقاما علاقات تجارية قوية معهم. ثم بعد ذلك كان شهاب الدين ابن ماجد هو صاحب اليد الطولى في علوم الملاحة وفنونها. كذلك يجمع المؤرخون أن العمانيين كانوا هم المنافس الرئيسي للبنادقة على التجارة في المحيط الهندي وما حوله، وذلك قبل الغزو البرتغالي للمنطقة. وقد استمروا بعد إجلائهم للبرتغاليين عن شواطئ عُمان في منتصف القرن السابع عشر الميلادي في منافسة الهولنديين والإنجليز والفرنسيين وغيرهم على التجارة في المنطقة.

★ باحث من سلطنة عُمان

التاجر العماني، أبو عبيدة عبدالله بن القاسم، كان أول بحار عربي وصل إلى الصين حيث عاش في مدينة كانتون في النصف الأول من القرن الثاني الهجري، ومن بعده النضر بن ميمون، فساهما في نشر الدين الإسلامي بين أهلها وأقاما علاقات تجارية قوية معهم. ثم بعد ذلك كان شهاب الدين ابن ماجد هو صاحب اليد الطولى في علوم الملاحة وفنونها

علاقات عُمان بالمدينة ودمشق

من المعروف أن عُمان كانت من أوائل البلاد التي قبل أهلها الإسلام طوعا. ومع أن الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين من بعده قد أرسلوا ولاة وعمالا على عُمان إلا انهم أبقوا على شؤون أهلها في يد حكامها، واقتصر دور الولاة والعمال على تعليم الناس أمور دينهم وإرسال فائض الزكاة إلى مركز الدولة في المدينة، مما يعني بقاء عُمان مستقلة في الكثير من أمورها. وخلال تلك الفترة شارك العُمانيون بفعالية في عدد من الفتوحات وكان لهم نصيب وافر من التجارة في المنطقة، وهو ما يستدل عليه من قول الرسول الكريم: «من أراد الرزق فعليه بعمان». وقد استمرت تلك العلاقة حتى الخلافة الأموية حيث أرسل الأمويون عدة حملات إلى عُمان كان آخرها تلك الحملة التي قادها مجاعة بن شعوة المزني والتي نتج عنها سقوط حكم ملكي عُمان، سليمان وسعيد، وإجبارهما على اللجوء إلى شرق افريقيا. وهكذا أدت تلك الحملة إلى انهاء الترتيب الذي كان قائما بين عُمان ومركز الدولة الإسلامية في المدينة ثم دمشق، وبسط الأمويون حكمهم المباشر على عُمان الذي استمر حتى بدايات الربع الثاني من القرن الثاني الهجري أي نهاية النصف الأول من القرن الثامن الميلادي.

نشوء الدولة العُمانية

فيما كانت الاضطرابات تعصف بالدولة الأموية كان العُمانيون يتهيئون لمرحلة جديدة، خاصة وان فكراً سياسياً جديداً يقوم على مبادئ الحركة الاباضية قد تبلور لدى قادتهم. وهو فكر يتميز عما كان سائدا لدى الأمويين والعباسين من بعدهم. وتزامنا مع إعلان أبو العباس السفاح نفسه خليفة للمسلمين وقيام الدولة العباسية، بايع العُمانيون الجلندى بن مسعود إماما، وبمبايعته قامت الدولة العُمانية، ومنذ البداية كانت المصالح والعلاقات الاقتصادية عاملا هاما في توجهات واهتمامات هذه الدولة الفتية. فقد رأى العباسيون في قيام الدولة العُمانية تهديدا مباشرا ليس على نفوذهم السياسي وحسب وإنما على مصالحهم الاقتصادية

أيضا، لأن هذه الدولة سوف تتحكم في طرق التجارة بين الشرق والغرب، لذلك سخروا جانبا كبيرا من قدراتهم للقضاء عليها. ورغم أن العباسيين استطاعوا بسط نفوذهم على السواحل العُمانية لبعض الفترات إلا أن العمانيين ما لبثوا أن استعادوا سيطرتهم عليها.

الملاحة، صلب العلاقات الاقتصادية لعمان

يعتبر عهد الإمام غسان بن عبدالله الفجحي منعطفا هاما في التاريخ الملاحي لعمان. فقد أسس الإمام غسان أول أسطول بحري لعمان وكان مؤلفا من سفن صغيرة تعرف الواحدة منها بالشذى، وقام بتعيين والٍ عليها، وهو منصب أشبه بمهمة قائد الأسطول أو سلاح البحرية في الوقت الحاضر. كذلك أعاد الإمام غسان إلى صحار وضعها السابق كعاصمة لعمان بعد أن تم نقل مركز الإمامة إلى نزوى أيام الإمام الوارث بن كعب. وقد كان الداعي إلى تأسيس الأسطول وإعادة العاصمة إلى صحار التصدي للقراصنة القادمين من شبه القارة الهندية، والذين كانوا يعترضون الملاحة في بحر العرب وخليج عمان. وقد تمكن الإمام من ذلك خلال فترة وجيزة، الأمر الذي أدى إلى ازدهار حركة الملاحة والتجارة في المنطقة.

بعد وفاة الإمام غسان، استمرت عُمان في إعطاء أهمية كبرى للملاحة، فعمل الإمام المهنا بن جيفر على تقوية الأسطول، حيث تشير بعض ا المصادر التاريخية أنه استطاع تجهيز ٣٠٠ سفينة حربية. وقد اتسم عهد الإمام الصلت بن مالك بتنامي وازدهار الملاحة والتجارة في المنطقة، حيث أدى ذلك إلى رخاء وازدهار اقتصادي في عُمان، كما ازداد عدد سفن الأسطول وقوي حتى قيل عنه:

مراكب الصلت الخروصي

ألف بوصي وبوصي

و رغم ما هو واضح من مبالغات في تضخيم القوة البحرية العُمانية، فإن الشيء المؤكد أن العمانيين في مختلف العصور قد أولوا عناية كبيرة مسألة الأسطول والتجارة البحرية. ويبدو أن النشاط والازدهار الاقتصادي والاستقرار السياسي الذي اتسم به عهد الإمام الصلت قد ساعد على ازدهار الحركة الفكرية والأدبية في عُمان، حيث ظهر العديد من العلماء الذين أخذوا على عاتقهم ليس فقط تعميق علوم الدين واللغة وغيرها وإنما أيضا استنباط أحكام فقهية تتعلق بالملاحة والتجارة، حيث أملت الضرورة والمصالح الاقتصادية للناس استنباط تلك الأحكام وعلى رأس أولئك العلامة محمد بن محبوب بن الرحيل، الذي استنبط أحكاما تتعلق بالمكوس والضرائب على البضائع الواردة عن طريق البحر، وقد وصف المستشرق جون ويلكنسون تلك الأحكام بأنها أول قانون للتجارة الدولية وأول قانون لمنع الازدواج الضريبي.

يبدو أن النشاط والازدهار الاقتصادي والاستقرار السياسي الذي اتسم به عهد الإمام الصلت قد ساعد على ازدهار الحركة الفكرية والأدبية في عمان، حيث ظهر العديد من العلماء الذين أخذوا على عاتقهم ليس فقط تعميق علوم الدين واللغة وغيرها وإنما أيضا استنباط أحكام فقهية تتعلق بالملاحة والتجارة، حيث أملت الضرورة والمصالح الاقتصادية للناس استنباط تلك الأحكام، وعلى رأس أولئك العلامة محمد بن محبوب بن الرحيل، الذي استنبط أحكاما تتعلق بالمكوس والضرائب على البضائع الواردة عن طريق البحر، وقد وصف المستشرق جون ويلكنسون تلك الأحكام بأنها أول قانون للتجارة الدولية وأول قانون لمنع الازدواج الضريبي

حين سيطر البيزنطيون على مناطق واسعة من المشرق العربي في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام عملوا على تحويل التجارة بين الشرق وأوروبا إلى البحر الأحمر وخليج السويس، ولكن ما أن توطدت أركان الدولة العربية الإسلامية وانتشر الأمن والسلام فيها حتى تحولت التجارة تدريجيا إلى الخليج العربي، فازداد أهمية لكونه أقصر الطرق وأقلها كلفة للتجارة بين الشرق والغرب. وفي العقود الثلاثة الأولى من العهد الأموي كانت البحرين هي المركز الرئيسي للتجارة في المنطقة، إلا أنه بمرور الزمن ازدادت مكانة عُمان وحلت محل البحرين بفضل موقعها الجغرافي الأكثر ملاءمة للملاحة. وقد تعارف بعض المؤرخين على تسمية الفترة الممتدة من أوائل القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي وحتى القرن الحادي عشر الهجري/ السادس عشر الميلادي بالعصر الذهبي للتجارة في منطقة الخليج العربي وبحر العرب، حيث أصبحت صحار هي الميناء الرئيسي في المنطقة، واكتسبت شهرة بصفتها مركزا هاما للتجارة والصناعة من مختلف الأمتعة والبضائع وأنفسها.

تنم بما فيها كأن طروسها

رقائق أهدتها إليك صحار

ونظرا لبعض التطورات التي حدثت في شمال الخليج العربي فإنه منذ بداية القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي تحول مركز التجارة والملاحة من صحار إلى قلهات. وقد اشتهرت عُمان بانتاج وتصدير عدد من السلع مثل المنسوجات والتمور والنحاس، هذا إلى جانب السلع التي كانت تمر عبر الموانئ العُمانية، مثل التوابل والعاج والرصاص والأخشاب. وكانت التجارة بين عُمان والبلدان الأخرى تتم بموجب اتفاقات معينة وعلى أسس

متبادلة، وتعرف الاتفاقات التي توقع مع بعض الأطراف والجماعات التي تقع خارج المحيط الإسلامي، مثل بعض مناطق الهند وأفريقيا «باتفاقات أمان» وتجدد تلك الاتفاقات سنويا. وكدلالة على الازدهار التجاري والمكانة الاقتصادية التي تمتعت بها عُمان في ذلك الوقت، تم خلال بعض فترات سيطرة العباسيين على السواحل العُمانية مثل الفترة من ٢٥٩-٣١٨هـ/ ٨٩٢- ٩٣٠م سك نقود خاصة بعمان، وهو ما فعله أيضا يوسف بن وجيه عام ٣٣١ هـ/ ٩٤٣م الذي انفصل عن العباسيين وأقام دولة مستقلة على بعض مناطق الساحل العماني.

العلاقات الاقتصادية لعمان قبيل وأثناء الغزو البرتغالي

ظهرت في بدايات الألفية الثانية قوى إقليمية مؤثرة مثل الهرمزيين والشيرازيين، هذا في وقت ساءت فيه الأوضاع في عُمان إلى حد كبير، حيث قامت عدة كيانات متنافسة، بل متقاتلة، الأمر الذي مكن تلك القوى الإقليمية من السيطرة على معظم الساحل العماني، باستثناء قلهات التي بقيت غالبا في يد ملوكها النباهنة، وكانت الميناء الأهم لعمان وتمتعت بحركة تجارية نشطة مع عدد من الموانئ في المنطقة.

بعد أكثر من مائة عام من الهيمنة على المنطقة، بدأ النفوذ البرتغالي في الاضمحلال، وأخذت قوى أخرى مثل الأتراك والهولنديين والإنجليز ينافسونهم على التجارة والملاحة. وفي تلك الأثناء بدأت الدولة العمانية في استعادة مكانتها وذلك بمبايعة الإمام ناصر بن مرشد في عام ١٠٢٤هـ/ ١٦٢٤م، الذي عمد أولا الى توحيد البلاد ثم شرع في إجلاء الغزاة البرتغاليين

ومع بدايات القرن السادس عشر بلغ التدخل الأجنبي ذروته في عُمان، إذ سيطر البرتغاليون على كل الساحل العماني بما في ذلك مسقط عام ١٥٠٧م. دشن الغزو البرتغالي، الذي كان مدفوعا بعوامل دينية واقتصادية معا، مرحلة جديدة في أوضاع المنطقة. فقد انتهى العصر الذهبي وضعفت الأحوال الاقتصادية وهكذا بدأت مرحلة جديدة عرفت بالعصر الفضي. ويعود ضعف الأحوال الاقتصادية إلى سببين رئيسيين. أولهما أن البرتغاليين عملوا على تحويل التجارة إلى أوروبا من الخليج العربي إلى المحيط الهندي فرأس الرجاء الصالح. وإلى البحر الأحمر فخليج السويس. وثانيهما أنهم فرضوا قيودا كثيرة علي السفن غير البرتغالية العاملة في المنطقة، وهي في معظمها سفن عمانية، مما أضعف القدرات التنافسية الملاحية لعمان. وبالإضافة إلى ذلك فإن تدفق الذهب والفضة الرخيصين من العالم الجديد قد أضعف الهيكل المالي للاقتصاد الذي كان سائدا في المنطقة لقرون طويلة.



اتبع البرتغاليون في المناطق التي سيطروا عليها سياسة أبقوا بموجبها الأمور المحلية لتلك المناطق في يد أهلها واحتفظوا لأنفسهم بحاميات عسكرية في الموانئ. ففي مسقط مثلا احتفظ البرتغاليون بحامية من حوالي ٤٠٠ جندي و١٢ سفينة وبعض التسهيلات العسكرية مثل مستشفى عسكري ومخزن للأسلحة، وذلك لتقليل التكاليف المالية والبشرية. كما أقاموا مكاتب جمركية في بركاء والسوادي وصحار وغيرها من مناطق الساحل العماني.

عود على بدء

بعد أكثر من مائة عام من الهيمنة على المنطقة، بدأ النفوذ البرتغالي في الاضمحلال، وأخذت قوى أخرى مثل الأتراك والهولنديين والإنجليز ينافسونهم على التجارة والملاحة. وفي تلك الأثناء بدأت الدولة العُمانية في استعادة مكانتها وذلك بمبايعة الإمام ناصر بن مرشد في عام ١٠٢٤هـ/ ١٦٢٤م، الذي عمد أولا الى توحيد البلاد ثم شرع في إجلاء الغزاة البرتغاليين. وفي تلك الأثناء أدرك الإمام ناصر أهمية إقامة علاقات متوازنة مع القوى الإقليمية في المنطقة، فتم في عام ١٦٤٥م التوقيع على أول اتفاقية مع شركة الهند الشرقية الإنجليزية، ولكن هذه الاتفاقية لم تنفذ لأن الطرفين رأيا فيما بعد أنها لا تخدم طموحهما، وقد بقيت العلاقات بين الجانبين فاترة بل كان يسودها التوتر أحيانا، وذلك لانزعاج الإنجليز من تصاعد دور القوة البحرية العُمانية في المنطقة، ومع ذلك فإن بعض المصادر تشير إلى أن العمانيين قد استعانوا ببعض البحارة الإنجليز للعمل في الأسطول العماني في بعض الفترات، ولكن ذلك كان عملا فرديا لهؤلاء البحارة بعيدا عن أي تعاون رسمي.

لقد تمكن العُمانيون من إجلاء البرتغاليين عن مسقط وهي آخر مواقع لهم في الجزيرة العربية، وذلك على يد الإمام سلطان بن سيف بن مالك، الملقب برأس العرب، وذلك وفي الأول من يناير عام ١٦٥٠م. ولم يكتف العُمانيون بإجلاء البرتغاليين عن بلادهم وإنما أجلوهم أيضا عن كثير من مستعمراتهم في سواحل الهند وافريقيا الشرقية. وهكذا بدأت مرحلة جديدة للعلاقات الاقتصادية لعمان.

ومن الملفت للنظر أنه بعد طرد البرتغاليين من مسقط أعاد العُمانيون تنظيم أمور المدينة على أسس تختلف عما كان سائدا في المناطق العُمانية الأخرى، فإلى جانب الوالي الذي كان يقوم بالأعمال الإدارية تم استحداث منصب الوكيل الذي أسندت إليه مهام تدبير الشؤون المالية والجمركية. غير أنه ولبعض الوقت استمرت الأوضاع الاقتصادية في المنطقة عصيبة، وقد ازدادت سوءا حين زاد العُمانيون الرسوم الجمركية على الواردات إلى ميناء مسقط، وذلك حتى لا يؤدي توسع الأعمال التجارية فيها إلى جعلها هدفا للأطماع الأجنبية، أي لجعل المدينة أقل جذبا للبرتغاليين أو الإنجليز أو الهولنديين في إعادة احتلالها. لكن الوضع ما لبث أن تغير، فخلال فترة وجيزة استعادت مسقط مكانتها، حيث وصفتها بعثة هولندية زارتها في عام ١٦٦٦م بأنها أحد أهم ثلاثة موانئ في الخليج وهي البصرة ومسقط وبندر عباس، كما استطاع الملاحون والتجار العُمانيون في فترة لاحقة من ذلك القرن الوصول إلى موانئ إندونيسيا، وأقاموا علاقات اقتصادية قوية مع الهند وبورما لم تقتصر على التجارة بل شملت الحصول على امتيازات لبناء السفن هناك لوفرة الأخشاب في تلك المناطق. وبالإضافة إلى الاهتمام بالتجارة البحرية نشطت التجارة في الطرق البرية حيث كانت القوافل تنقل البضائع من موانئ عُمان إلى البصرة وغيرها من موانئ الخليج العربي.

وصفتها بعثة هولندية زارتها في عام ١٦٦٦م بأنها أحد أهم ثلاثة موانئ في الخليج وهي البصرة ومسقط وبندر عباس. كما استطاع الملاحون والتجار العمانيون في فترة لاحقة من ذلك القرن الوصول إلى موانيء إندونيسيا، وأقاموا علاقات اقتصادية قويه مع الهند وبورما لم تقتصر على التجارة بل شملت الحصول على امتيازات لبناء السفن هناك لوفرة الأخشاب في تلك المناطق. وبالإضافة إلى الاهتمام بالتجارة البحرية نشطت التجارة في الطرق البرية حيث كانت القوافل تنقل البضائع من موانيء عمان إلى البصرة وغيرها من موانيء الخليج العربي

مع بداية القرن السابع عشر تزايد اهتمام الأوروبيين بالتجارة في منطقة المحيط الهندي، فأسست هولندا وبريطانيا وفرنسا والدنمارك والسويد وبلجيكا شركات للتجارة في المنطقة. ومع تحسن الأوضاع الاقتصادية في مسقط أرسل الإنجليز في عام ١٦٥٩م مندوبا عنهم عرض على الإمام سلطان بن سيف القيام بعمل مشترك ضد بلاد فارس، كما عرض على الإمام إقامة مؤسسة عسكرية تتكون من حامية من جنود عمانيين وإنجليز بالتساوي وأن يتسلم الإنجليز المبنى الحكومي البرتغالي القديم في مسقط. وبينما كانت المفاوضات جارية بين الطرفين توفي المندوب الإنجليزي ولم تتحقق أي نتائج. كذلك بادر الهولنديون إلى تطوير علاقاتهم الاقتصادية مع عُمان ففي سنة ١٦٦٠م أصبحت شركة الهند الشرقية الهولندية شريكا تجاريا هاما لعمان، ثم في عام

١٦٦٥م عرضت حكومة بتافيا العليا الهولندية، أي جاكرتا حاليا، على الإمام سلطان بن سيف افتتاح مكتب لها في مسقط، وقد رحب الإمام بذلك بحرارة، وأبدى رغبة في إرسال سفير له إلى حكومة بتافيا العليا، بل أنه عرض عليهم إقامة تعاون عسكري ضد البرتغاليين، ولكن الهولنديين ترددوا في قبول ذلك مفضلين اقتصار التعاون على الجانب التجاري. وظل مكتب حكومة بتافيا العليا في مسقط حتى عام ١٦٧٥م حين قرر الهولنديون إغلاقه لأن العلاقات بين الجانبين لم تتطور كما كان يرجى منها. وفي نفس الوقت واصل العُمانيون مطاردة البرتغاليين وتوسيع نفوذهم في سواحل المحيط الهندي، فاستجابوا لاستغاثة أهل زنجبار، ثم أرسلوا أسطولا قويا إلى ممباسة وتمكنوا من السيطرة عليها عام ١٦٩٧م بعد أن حاصروا قلعتها الشهيرة، المعروفة بقلعة يسوع، مدة واحد وعشرين شهرا. وكانت سيطرة العمانيين على ممباسة إيذانا بمرحلة جيدة في علاقات عُمان بالمنطقة، حيث امتد النفوذ العماني إلى مناطق واسعة من سواحل الهند وافريقيا الشرقية وسواحل الخليج العربي، بما في ذلك البحرين التي استولوا عليها زمن الإمام سلطان بن سيف الثاني عام ١٧١٧م.

وفي عهد الإمام بلعرب بن سلطان حاول البرتغاليون استعادة بعض نفوذهم في عُمان بعقد اتفاقات جديدة معه حول التجارة والملاحة في الموانئ العُمانية، لكن هذه الاتفاقات كانت موضع نقد كبير من جانب كثير من العمانيين، لذلك لم يكتب لها البقاء فانتهت في عهد الإمام سيف بن سلطان (قيد الأرض)، الذي استأنف مطاردة البرتغاليين في مناطق واسعة من شواطئ بحر العرب والمحيط الهندي، فهاجم الأسطول العماني منطقة سورات في الهند، كما استولوا على عدة سفن سوراتية في البحر الأحمر وحاصروا عددا آخر منها في ميناء عدن. وفي محاولة لتهدئة الأوضاع في المنطقة أوقف العُمانيون هجماتهم في الخليج وحاولوا الوصول إلى سلام مع بلاد فارس، حيث أرسل قيد الأرض سفيرا إلى أصفهان عرض عليهم إيقاف هجمات الأسطول العماني في الخليج إذا منحوا العمانيين حق دخول الموانئ الفارسية ودفعت بلاد فارس الرسوم التي كانت تحصل في ميناء كنج وهي الرسوم التي كان الفرس يدفعونها للبرتغاليين من قبل، ولكن يبدو أن الفرس كانوا متلكئين في قبول العرض، لذلك ظلت العلاقات متوترة بين الجانبين، بل إن الفرس قاموا فيما بعد بغزو عُمان مستغلين الحرب التي اندلعت بين القبائل العُمانية على إثر وفاة الإمام سلطان بن سيف الثاني، حيث بقوا فيها إلى أن تم إخراجهم زمن الإمام أحمد بن سعيد.

بلغت الدولة اليعربية أوج مجدها في عهد الإمام قيد الأرض، فعم الرخاء الاقتصادي بفضل المشاريع الزراعية الكبيرة التي أقيمت في الداخل والنشاط التجاري والملاحي، الأمر الذي زاد من إيرادات الدولة وقوي الأسطول البحري لعمان حتى أصبح أهم قوة بحرية في المنطقة، وكان يستعمل لتحقيق أهداف حربية وتجارية في آن واحد. الجدير بالملاحظة أن إقامة المشاريع الزراعية والتجارية وامتلاك السفن لم يقتصر على الدولة بل ظهر ما يمكن أن يطلق عليه طبقة من التجار وملاك الأراضي الذين مارسوا أعمالا اقتصادية شتى وكانت لهم شبكة من العلاقات الاقتصادية الهامة في المنطقة، ويبدو أنه كان لتلك الفئة دور كبير،لاسيما خلال الأحداث التي عصفت بدولة اليعاربة ابتداء من الربع الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي وأدت بالتالي إلى انتهائها بعد عدة سنوات.

أدت الحروب التي شهدتها عمان في تلك الفترة إلى اضطراب في علاقاتها الدولية، واستمر الحال كذلك إلى نهاية الأربعينيات من القرن الثامن عشر، حين شرع الإمام أحمد بن سعيد في إعادة بناء مؤسسات الدولة العمانية، بما في ذلك علاقاتها التجارية الدولية، مستفيدا من خبرته الشخصية الطويلة في مجال التجارة

أدت الحروب التي شهدتها عُمان في تلك الفترة إلى اضطراب في علاقاتها الدولية، واستمر الحال كذلك إلى نهاية الأربعينيات من القرن الثامن عشر، حين شرع الإمام أحمد بن سعيد في إعادة بناء مؤسسات الدولة العُمانية، بما في ذلك علاقاتها التجارية الدولية، مستفيدا من خبرته الشخصية الطويلة في مجال التجارة. وفي ذلك الإطار أعاد بناء الأسطول البحري العماني، من أجل الدفاع عن المناطق التي كانت خاضعة لعمان على سواحل الخليج العربي وشرق افريقيا، وكذلك لتأمين الملاحة في المحيط الهندي وبحر العرب. وقد دشن الإمام أحمد فترته بتوقيع اتفاقية مع الفرس للجلاء عن صحار وبقية مناطق الباطنة، وبذلك لم يبق لهم وجود في عُمان إلا في مسقط. ومن أجل الضغط عليهم للخروج منها قام بتحويل التجارة إلى بركاء مما نتج عنه انخفاض كبير في عوائد مسقط من الرسوم الجمركية إلى درجة أن الفرس لم يستطيعوا تدبير المبالغ اللازمة لتأمين حاجاتهم اليومية مما اضطرهم إلى الرحيل عن المدينة.

أما بالنسبة للعلاقات مع القوى الأخرى، خاصة بريطانيا وفرنسا اللتين كانتا تتنافسان على النفوذ في المنطقة، فقد بدأت العلاقات فاترة مع بريطانيا، وذلك لسببين أولهما دعمها للفرس أثناء غزوهم لعمان وثانيهما دعمها للمزاريع في ممباسة عندما حاولوا الانفصال عن عمان. لكن ومع تزايد التنافس الأنجلو- فرنسي على المنطقة، خاصة خلال فترة ما يعرف بحرب السنوات السبع (١٧٥٦-١٧٦٣م)، آثر الإمام أحمد البقاء على الحياد حفاظا على استقلال عمان.

عمل الإمام أحمد على تقوية علاقات عُمان التجارية مع الجزر الفرنسية،أيل دي فرانس، أو ما يعرف حاليا بموريشيوس، حيث كانت عُمان تصدر إليها الحبوب والتمر والسمك والبن والملح، وتستورد منها السكر ومنتجات أخرى.

كما عرض الإمام استئناف التعاون الذي كان قائما مع شركة الهند الشرقية الهولندية، وأقام علاقات وثيقة مع حيدر علي، نواب (أو سلطان) ميسور بالهند، وشمل ذلك ما يمكن وصفه بتحالف عسكري. وتم افتتاح مكتب لميسور في مسقط، عرف ببيت النواب. وعلاوة على ذلك أقام علاقات قوية مع العثمانيين، والتي على أساسها تدخل الأسطول العماني لفك الحصارالفارسي عن البصرة، والتزم العثمانيون بدفع مبلغ ظلوا يدفعونه لعمان لسنين طويلة عرفانا بالجميل.

و في سنوات لاحقة طور الإمام علاقاته مع شركة الهند الشرقية الإنجليزية، حيث سمح للشركة بتعيين ممثل لها في مسقط. ثم بدأت العلاقات الأنجلو- عمانية في التطور تدريجيا، خاصة وأن لكليهما مصلحة في قمع القرصنة البحرية التي كانت تعيق الملاحة في الخليج. لكن تطور تلك العلاقة لم يكن على حساب علاقات عُمان مع منافسي بريطانيا، وتحديدا فرنسا وميسور، إذ قامت فرنسا في تلك الفترة بتعيين ممثل لها في مسقط، فكانت بذلك أول دولة أوروبية تتمتع بهذا الامتياز.

في منتصف الثمانينيات من القرن الثامن عشر الميلادي قام السيد حمد بن سعيد بتأسيس ما وصف بدولة تجارية في مسقط مستقلا عن والده السيد سعيد بن أحمد. ومن أجل أن يستعيد لمسقط دورها التجاري قام بإدخال إصلاحات على النظام الجمركي وألغى التمييز الضريبي على التجار غير المسلمين الذي كان قد أدخل زمن الإمام أحمد، وبدلا عن ذلك فرض رسما موحدا بنسبة ٦,٥ ٪. كما عمل على تقوية العلاقات التجارية مع أفغانستان عبر نهر الأندوس في باكستان الحالية. كذلك استمر في إقامة علاقات وثيقة مع حاكم ميسور، تيبو صاحب، فبالإضافة إلى افتتاح ممثلية لميسور في مسقط، فإن السيد حمد خفض الرسم الجمركي على الواردات من ميسور إلى ٦٪ فقط.

العلاقات الاقتصادية لعُمان في خضم التنافس الدولي

عند مجيء السيد سلطان بن أحمد إلى سدة الحكم سنة ١٧٩٣ تابع سياسة والده في إقامة علاقات حسنة مع أطراف مختلفة، وكما كان الحال دائما كانت المصالح الاقتصادية والتجارية لعمان أساس هذه العلاقات. لكنه مع نهاية القرن الثامن عشر بدأ العامل السياسي في لعب دور أكبر وذلك في خضم التنافس الأنجلو-فرنسي في المنطقة، لاسيما بعد وصول الحملة الفرنسية الى مصر سنة ١٧٩٨م، حيث كتب نابليون بونابرت رسالة إلى السيد سلطان بن أحمد يدعوه فيها إلى إقامة تحالف بين فرنسا وعُمان وميسور في مواجهة بريطانيا. وردا على ذلك بادرت بريطانيا عن طريق ممثل شركة الهند الشرقية الإنجليزية في بوشهر إلى توقيع اتفاقية مع السيد سلطان، وقد عرفت هذه الاتفاقية «بالقولنامة»، وذلك في سنه ١٧٩٨م وبعد حوالي سنتين أتبعتها باتفاقية أخرى عرفت «بالشرط نامة». ورغم أن الاتفاقيتان جاءتا في ظروف دولية غير مواتية فإن السيد سلطان كان حريصا على استقلال عُمان وسيادتها وهو أمر كان يؤكد عليه في مراسلاته مع الإنجليز والفرنسيين. وظل كذلك إلى أن قتل في مياه الخليج عام ١٨٠٤ م وهو عائد من البصرة إلى عمان. وقد حققت تلك الاتفاقيتان للسيد سلطان بعض المصالح التجارية، حيث قام باستغلال بعض مناجم الملح في بندر عباس وتصديره إلى الهند، موفرا بذلك موارد مالية مهمة.

عند مجيء السيد سلطان بن أحمد إلى سدة الحكم سنة ١٧٩٣ تابع سياسة والده في إقامة علاقات حسنة مع أطراف مختلفة، وكما كان الحال دائما كانت المصالح الاقتصادية والتجارية لعمان أساس هذه العلاقات

شهدت فترة حكم السيد سعيد بن سلطان التي استمرت خمسين عاما تحديات جمة لاسيما في العشرين سنة الأولى. فبالإضافة إلى الخلافات في الداخل كانت منطقة الخليج العربي غير مستقرة حيث كان القواسم في رأس الخيمة ينافسون على الملاحة والتجارة في المنطقة، كما هاجم الوهابيون منطقة الظاهرة وسيطروا عليها لبعض الوقت،

وإضافة إلى ذلك كان الفرس يحاولون انتزاع بندر عباس من السيطرة العُمانية. وفي تلك الأثناء عمل السيد سعيد على توسيع نشاط الأسطول العماني وتقويته بضم عدد من السفن الحديثة إليه، ونتيجة لذلك أصبح الأسطول العماني ثاني أكبر أسطول في المحيط الهندي بعد الأسطول الإنجليزي.

خلال السنوات الأولى من فترة حكمه حاول فيها السيد سعيد بن سلطان إعادة بسط السيطرة العُمانية على الخليج العربي لكن الظروف الإقليمية والدولية لم تساعده فآثر بدلا عن ذلك أن يركز جهوده على شرق أفريقيا حيث كان العُمانيون قد أقاموا علاقات تجارية هناك، ومنذ أوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر اتخذ السيد سعيد زنجبار عاصمة له. وفي تلك الفترة توسع النشاط التجاري والثقافي العماني في افريقيا، فلم يقتصر على سواحلها الشرقية بل شمل مناطق أخرى مثل الكونغو ورواندا وبوروندي. كما أن السيد سعيد أقام علاقات حسنة مع محمد علي في مصر، ومع يحيى بن سرور شريف مكة. ويبدو أن العلاقات معهما كان بدافع مواجهة تنامي النشاط الوهابي في المنطقة.

وبصورة عامة يمكن القول أن عهد السيد سعيد بن سلطان قد شهد مرحلة جديدة في علاقات عُمان مع القوى الكبرى، فقد كانت عُمان ثاني دولة عربية تقيم علاقات مع الولايات المتحدة الأمريكية، حيث وقع الجانبان اتفاقية فيما بينهما سنة ١٨٣٣م والتي على أثرها ببضع سنوات جاءت الرحلة الشهيرة لأحمد بن نعمان إلى نيويورك على السفينة سلطانة. ظلت العلاقات العُمانية الأمريكية طيبة حتى منتصف القرن التاسع عشر حين اضطربت بفعل بعض العوامل، إلا أن الاتفاقية بقيت سارية حتى عام ١٩٥٨م، وقد تضمنت امتيازات تجارية كثيرة أدت إلى نمو التجارة بين الجانبين حيث كانت عُمان وزنجبار تستوردان من أمريكا الملابس القطنية والبنادق والبارود والأدوات المنزلية، وتصدران إلى أمريكا التمر والقرنفل والعاج والتوابل.

كانت الاتفاقية مع أمريكا نموذجا لاتفاقية مع بريطانيا وقعت سنة ١٨٣٩م وأخرى مع فرنسا وقعت سنة ١٨٤٤م. وقد نظمت هذه الاتفاقيات العلاقات العُمانية مع هذه الدول لاسيما مع بريطانيا لفترة طويلة من الزمن، وإن كان يتم إدخال بعض التعديلات عليها عندما كانت تجدد على فترات إلى انتهى العمل بها في منتصف الستينيات من القرن الماضي.

إذا كان اقتصاد عُمان ومنطقة الخليج العربي قد دخل عصره الذهبي، حسب وصف بعض المؤرخين، في منتصف القرن الثامن الميلادي، وذلك مع قيام الدولة العُمانية والدولة العباسية، ثم تراجع كما يرى هؤلاء المؤرخون ليدخل العصر الفضي مع مجيء الغزاة البرتغاليين في أوائل القرن السادس عشر، فان اقتصاديات هذه المنطقة قد دخلت مرحلة عانت فيها تراجعا كبيرا في عدد من الأنشطة، ويعود ذلك إلى سببين رئيسيين أولهما اختراع السفن البخارية في أوروبا ووصولها إلى المنطقة مما شكل ضربة قاصمة للسفن الشراعية العُمانية التي لم تستطع منافسة هذا النوع من السفن الحديثة. وثاني هذين السببين التطور الذي حدث في صناعة الغزل والنسيج في أوروبا ووصول المنسوجات البريطانية عالية الجودة والرخيصة نسبيا إلى المنطقة، الأمر الذي قضى على الصناعات النسيجية ليس في عُمان وحسب بل في مناطق أخرى أيضا مثل الهند. وقد اثر انهيار هذين القطاعين، اللذين كانا يشكلان محور الاقتصاد العماني في تلك الفترة، على قطاعات أخرى مثل بناء السفن وتجارة العبور والصناعات الحرفية الأخرى. ومن حينها دخل الاقتصاد العماني مرحلة الارتباط بالاقتصاد الرأسمالي الدولي.

بعد وفاة السيد سعيد بن سلطان في منتصف الخمسينيات من القرن التاسع عشر بدأ الخلاف يدب بين طرفي الإمبراطورية العُمانية في افريقيا والجزيرة العربية، وقد انتهى الأمر بتقسيمها سنة ١٨٦١م. ومن بين الترتيبات التي تم الاتفاق عليها لتقسيم الإمبراطورية العُمانية أن تلتزم زنجبار بدفع مبلغ ٤٠ ألف قرش سنويا لصالح تعزيز موارد الدولة العُمانية، وهو ما تم بالفعل وظلت زنجبار ثم حكومة الهند البريطانية تدفعان لعمان فترة طويلة من الزمن.

عانت الدولة العُمانية من جراء انفصال شرق أفريقيا وهيمنة المصالح الاستعمارية على المنطقة من مصاعب اقتصادية كبيرة. لكن ظروف التنافس الاستعماري الأنجلو-فرنسي ساعد عُمان على البقاء دولة مستقلة، حيث تم التأكيد على استقلال عُمان بالبيان الفرنسي البريطاني الذي أصدرته الدولتان في مارس ١٨٦٢م والذي نص على أن ملكة بريطانيا وإمبراطور فرنسا يؤكدان على أهمية بقاء عُمان دولة مستقلة. غير انه رغم هذا الاتفاق فقد استمر التنافس بين هاتين الدولتين على عُمان وظهر ذلك جليا في الأزمة التي نشبت في أواخر القرن التاسع حول السفن العُمانية، ولم

تنته تلك القضية إلا برفعها إلى محكمة العدل الدولية في لاهاي فيما بعد.

أدت التطورات السياسية والاقتصادية الدولية إلى زيادة معاناة الاقتصاد العماني فزادت مديونية الدولة إلى درجة غير مسبوقة، وقد ازدادت الأحوال سوءا مع ظهور الأزمة النقدية الدولية في أوائل القرن التاسع عشر وانهيار أسعار الفضة، وهو ما أدى إلى إغلاق دار سك النقود في الهند وخروج كميات كبيرة من الروبيات الهندية والعملة النحاسية (البيسة) من عُمان، لذلك قام السلطان فيصل بن تركي بإنشاء دار لسك البيسة النحاسية في مسقط من أجل التخفيف من تلك الأزمة. أدى تدهور الأوضاع في بعض مناطق شبة القارة الهندية وكذلك قيام الحرب في أفغانستان إلى إنعاش مسقط كسوق مهم لتصدير السلاح إلى تلك المناطق، إلا أن بريطانيا التي كانت تحارب في أفغانستان عملت على تقييد تجارة السلاح في مسقط، وذلك منذ عام ١٩١٣ مما أثر على اقتصاديات عُمان وحرم خزينة الدولة من إيرادات مهمة ، وقد حاولت بريطانيا التقليل من تلك الأضرار بدفع مبلغ ١٠ آلاف روبية سنويا، وهو مبلغ بقيت تدفعه لعمان حتى أواخر العشرينيات من القرن الماضي .

و بالإضافة إلى فرنسا وبريطانيا، دخلت ألمانيا كعنصر ثالث ينافس على الهيمنة على المنطقة. إلا أنه بينما كان التنافس الأنجلو-فرنسي ذا طابع إستراتيجي أي هدفه السيطرة على مناطق معينة لخدمة أهداف عسكرية خاصة لكل من الدولتين، فإن ألمانيا كانت تهدف بالدرجة إلى تحقيق مصالح اقتصادية، ولتحقيق ذلك طرح الألمان في أواخر القرن التاسع عشر فكرة إقامة خط قطار يربط بين برلين وبغداد. وتشير بعض المصادر إلى أن ألمانيا حاولت إيجاد نفوذ لها في عُمان عن طريق مستعمرتها الافريقية، تنجانيقا، مستغلة الأوضاع غير المستقرة التي سادت عُمان في أوائل القرن الماضي، غير أنه يبدو أن الحرب العالمية الأولى وهزيمة ألمانيا فيها حالت دون ذلك، فبقي النفوذ البريطاني هو السائد في المنطقة.

أثرت الأوضاع السياسية غير المستقرة في عُمان علي علاقاتها الاقتصادية الدولية. وفي عام ١٩٢٠ توصلت الأطراف العُمانية المتنافسة إلى الاتفاقية المعروفة باتفاقية السيب، التي بموجبها نشأ في عُمان ما يمكن وصفه بدولة واحدة ذات نظامين سياسيين، كما هو عليه الحال في الوقت الحاضر بين الصين وهونج كونج، وقد استمر ذلك الوضع حتى منتصف الخمسينيات من القرن الماضي. وعلى أثر اتفاقية السيب تم اتخاذ عدة خطوات لتحديث الدولة العُمانية، منها إقامة نواة لجيش دائم وتأسيس مجلس للوزراء مكون من أربع وزارات هي الداخلية والعدل والشؤون الدينية والمالية، كما تم إعداد أول موازنة للحكومة، إلا أن العلاقات الاقتصادية الدولية لعمان لم يطرأ عليها تطور يذكر. وفيما عدا الاتفاقيات السابقة، والتي انتهى بعضها، والتوقيع على اتفاق بيرن حول البريد في الثلاثينيات من القرن الماضي، فإن تلك العلاقات انحصرت في مبادلات تجارية بسيطة بين تجار في عُمان وبلدان أخرى في شبه القارة الهندية والخليج العربي وشرق افريقيا، بالإضافة إلى اتفاقيات الامتياز التي وقعتها الحكومة مع بعض شركات النفط منذ عام ١٩٢٥م. أما الاتفاقيات التي وقعت خلال الحرب العالمية الثانية فقد كانت لخدمة أغراض عسكرية واستراتيجية أكثر من كونها اتفاقيات اقتصادية. وقد استمر الحال كذلك حتى نهاية الستينيات حينما بدأ تصدير النفط فكان ذلك إيذانا بمرحلة جديدة في العلاقات الاقتصادية الدولية لعمان.

خاتمة

لقرون عديدة شكلت العلاقات الاقتصادية عنصرا هاما من عناصر بناء الدولة العُمانية. ورغم أن تلك العلاقات قد تأرجحت بين توسع وانكماش إلا أن عُمان بقيت في معظم الفترات قوة ملاحية وتجارية مهمة إن لم تكن القوة الأهم في المنطقة. وامتدادا للنشاط الملاحي والتجاري الذي كانوا يمارسونه منذ ما قبل الإسلام، أسس العُمانيون في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي أسطولا بحريا عمل على تأمين طرق الملاحة وإنعاش التجارة البحرية في المنطقة. ومنذ ذلك التاريخ تطورت العلاقات الاقتصادية لعمان وأخذت عدة أشكال من الاتفاقيات بين الدولة والقوى الأخرى، كما أنشأ التجار العُمانيون شبكة من العلاقات مع التجار في عدد من البلدان والمناطق. وكانت المصالح التجارية المتبادلة هي العنصر الرئيسي في تحديد مسار تلك العلاقات ومستواها. وعندما دخلت الدولة العُمانية في عام ١٩٧٠م مرحلة جديدة أساسها عصرنة وتحديث مؤسساتها والالتزام بمعايير العلاقات الدولية، تعدت تلك العلاقات الاتفاقات والترتيبات الثنائية لتشمل إلى جانب ذلك الدخول في اتفاقيات إقليمية ودولية والانتساب إلى منظمات ومؤسسات عالمية.

موقع أدونيس
في حركة الشعر العربي الحديث ونظريتها

محمد جمال باروت★

لا يمكن فهم موقع أدونيس في تطور الشعر العربي الحديث في القرن العشرين بمعزل عن فهم تطوره الشعري نفسه، إذ يكاد هذا التطور في بعض وجوهه أن يكون تطوراً لذلك الشعر برمته، فما من شاعرٍ كان تنظيره لتجربته الشعرية نفسها تنظيراً تكوينياً تأسيسياً لحساسياتٍ شعرية حديثة بأكملها مثل أدونيس. ولقد تكون وعي أدونيس الشاب الثقافي- الشعري في مرحلة من أخطر مراحل تطور الشعر العربي في القرن العشرين، وهي مرحلة ما سمي في النصف الثاني من الأربعينيات بالشعر الحر الذي أدخل تعديلاً جزئياً على البنية الشعرية العربية لكنه كان تعديلاً جوهرياً وحاسماً، وقد استمد جوهريته من رهاناته المفتوحة التي سمحت بتعميقه وتجاوزه. كانت طريقة الشعر الحر ثمرة نوعية للتجارب التحديثية أو العصرية التي تمت في النصف الأول من القرن العشرين بوجوهها الرومانتيكية والوجدانية والرمزية والبرناسية وحتى السوريالية المحدودة. وقد نهضت هذه التجارب في إطار ما سمي منذ مطالع القرن العشرين بالاستقطاب ما بين «الشعراء المحافظين والشعراء العصريين»، والذي كان وجهاً ثقافياً- شعرياً من وجوه استقطابٍ أشمل ما بين القديم والجديد. ولقد هزت هذه التجارب النموذج الشعري العربي الكلاسيكي الضابط لأصول القصيدة العربية في نظرية عمود الشعر، وأطلقت قلقاً نظرياً وإبداعياً مركباً نزع القداسة عنه، إلا أن تقويضه كنموذج معرفي أو أصولي تشكل أساساً في سياق تشكل النموذج الأصولي العربي أو علم الأصول في مجالات الفقه والكلام واللغة والبلاغة والشعر قد ارتبط على نحو محدد بأدونيس، فقد كان أدونيس أول من وضع إعادة النظر بالنموذج الشعري الكلاسيكي في سياق أوسع هو إعادة النظر بالنموذج الأصولي الذي يضبط أصول التفكير العربي نفسه. ومن هنا اكتسبت قضية تحويل نظرية عمود الشعر لأول مرة مع أدونيس مضموناً إبيستمولوجياً (معرفياً)، وحاول أن يضطلع في مجال تحديد مفهوم الشعر الحديث بنوعٍ من دور الإبيستمولوجي أو الأصولي الذي اضطلع به واضعو نظرية عمود الشعر العربية.

* * *

يعود ظهور أدونيس الشاب لأول مرة إلى القصائد التي نشرها في أواخر الأربعينيات في مجلة «القيثارة» التي كان يصدرها الشاعر السوري كمال فوزي الشرابي في مدينة اللاذقية على الساحل السوري. وقد استقبلت هذه القصائد يومئذ في بعض الأوساط الشعرية التحديثية المحلية التي

★ ناقد من سوريا

تفكر بالشعر على طريقة الشباب الرومانتيكية المشوبة بالرمزية بوصفها قصائد «موغلة في الرمزية»(١). غير أن الحساسية الرمزية في قصائد أدونيس الشاب لم تكن وليدة الحساسية الرمزية الشائعة نسبياً في الحقل الثقافي-الشعري العربي التحديثي في الأربعينيات بقدر ما كانت مستمدة عفوياً من جذوره النبوية الأولى في الطريقة الصوفية الجنبلانية (النصيرية أو العلوية) التي يلتقي فهمها الهيرمينوتيقي (التأويلي) للرمز المقدس في بعض وجوهه مع المفهوم الرمزي للرمز الديناميكي. إذ نشأ أدونيس في بيت ملائكي صوفي على تلك الطريقة، التي تبلورت كطريقة شيعية مستقلة عن المجال الشيعي العام المعارض لسلطة الخلافة السنية المركزية، في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، إبان أزمة الإمامة الشيعية الناتجة عن غياب الإمام الشيعي الثاني عشر محمد بن الحسن العسكري «المهدي المنتظر»، ودخوله فيما يسمى شيعياً بـ«عصر الغيبة الكبرى». وقد شكلت في إطار التمأسس المذهبي الإسلامي العام في فرق مذهبية نوعاً من طريقة هرطقية إسرارية أو باطنية خاصة تتخطى تفسير ظاهر النص القرآني إلى تأويله باطنياً في ضوء منهج عرفاني يستمد جذوره من الأفلوطينية المحدثة. كانت نظرية هذه الطريقة في المعرفة الإلهية تتخطى نظريتي الاتحاد والحلول الصوفيتين معاً، وتتبنى نظرية التجلي، التي تتلخص في أن العلاقة ما بين المعنى (الله) والصورة (المرئية البشرية التي يظهر فيها) هي علاقة تجلٍ، لا تكون فيه الصورة (وهي العَرض الزماني الذي يتجلى فيه المعنى بصورة بشرية مرئية) مساويةً للمعنى (وهو الجوهر غير الزماني المنزَّه)، بل دليلاً لمعرفته ومكاناً لتجليه. فلا يمكن معرفة المعنى في ذاته بل في صورته التي يتخطاها، والتي ليست إلا صورة في الزمان. شكلت هذه الطريقة موضوع رسالة أدونيس الشاب - التي كتبها عام ١٩٥٤ للتخرج من الجامعة السورية، وجعل عنوانها «نظرية «الهوهو» بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري»(٢). وإذا كان الحلاج الذي مات في القرن الرابع الهجري معروفاً على نطاقٍ واسع في تاريخ التصوف العام، فإن المكزون السنجاري الذي مات في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي كان أقل شهرة منه، إلا أنه كان من مراجع الطريقة الجنبلانية وأعمدتها وأمرائها، والذي تنحدر شجرة نسب أدونيس نفسه من صلبه، بغض النظر عن أسطورية هذا النسب أو فعليته، والذي هو في منظورنا نسب روحي. وما يهمنا من ذلك كله أن هذه النشأة الصوفية الملائكية المبكرة قد كانت مدخل اهتمام أدونيس بالصوفية العربية، ولعلها شكلت الجذر الدفين لصوفيته التي ستخرج من معطفها الحساسية الصوفية الحديثة في الشعر العربي الحديث. لم تكن صوفية أدونيس صوفية طرائقية أو مذهبية بل صوفية ميتافيزيقية فنية، وبكلامٍ آخر لم تكن صوفية مريد أو مؤمن تقليدي بل صوفية شاعر متوتر -إذا ما استخدمنا لغة ماكس فيبر جزئياً- ما بين أناه الشعرية الصوفية العميقة التي تنتمي إلى أقلية مذهبية إسلامية جبلية مهمَّشة وبين أناه الفولتيرية التبشيرية والراديكالية.

ولعلها شكلت الجذر الدفين لصوفيته التي ستخرج من معطفها الحساسية الصوفية الحديثة في الشعر العربي الحديث. لم تكن صوفية أدونيس صوفية طرائقية أو مذهبية بل صوفية ميتافيزيقية فنية، وبكلامٍ آخر لم تكن صوفية مريد أو مؤمن تقليدي بل صوفية شاعر متوتر

ربما عبر انتماء أدونيس المبكر إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي أسسه أنطون سعادة عام ١٩٣٢ عن تطلع أناه الفولتيرية إلى تعويض الوضعية الأقلوية المهمشة للمجموعة الثقافية التي ينحدر منها، إلى الاندماج الاجتماعي الأشمل مع بقية المجموعات الثقافية على أساس قومي علماني حديث. فلقد كان هذا الحزب أقرب إلى أخوية قومية نخبوية انتلجنسوية منه إلى حزبٍ سياسي تقليدي. وكان كتاب «الصراع الفكري في الأدب السوري» لمؤسسه سعادة صاحب التأثير الأول والأكبر في أدونيس الشاب(٣). وإذا لم يكن سعادة هو الذي أطلق على أدونيس هذا اللقب فإن تسمي أدونيس به كان متسقاً بشكل تام مع خياره القومي الاجتماعي. ولعل تعلق أدونيس المبكر بسعادة هو ما يفسر استعادته الأسطورية الكاريزمية له في قصيدته «قالت الأرض»(٤) (كتبها عامي ١٩٤٩-١٩٥٠ ونشرها في مجموعة مستقلة عام ١٩٥٤) التي كانت في رثاء سعادة الذي أعدم في عام ١٩٤٩ في محاكمة صورية في بيروت، ونلمح في هذه القصيدة معالم تموزية (انبعاثية) أدونيس الأولى التي ستتكامل مع تشكل القصيدة التموزية (الانبعاثية) في الشعر العربي الحديث. كان جبرا إبراهيم جبرا أول من أطلق في دراسة له في مجلة شعر عام ١٩٥٨ مصطلح

«الشعراء التموزيين» على كل من أدونيس ويوسف الخال وبدر شاكر السياب وخليل حاوي وجبرا إبراهيم جبرا، ثم أصدر أسعد رزوق كتابه «الأسطورة في الشعر المعاصر»(١٩٥٩) الذي حلل فيه إنتاج هؤلاء الشعراء، ورأى أنهم يشتركون بتصوير الحاضر «أرضاً خراباً» ماتت فيها القيم الإنسانية ومعالم الحضارة، ثم يلوحون بقيم جديدة، ويرى الخمسة التموزيون أن بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون إليه لا يكون إلا بالموت الذي يعقبه البعث والخصب، أي بعث الإله أدونيس-تموز(٥). وإذا كانت قصيدة «الأرض اليباب» لإليوت المصدر الأساسي في تموزية السياب وفي قصيدته التموزية «أنشودة المطر» (١٩٥٤) فإن تموزية أدونيس تعود إلى تأثره بكتاب سعادة «الصراع الفكري في الأدب السوري» الذي دعا فيه الشعراء السوريين (القوميين) إلى إيجاد موصل «الاستمرار الفلسفي بين القديم السوري والجديد السوري القومي الاجتماعي»(٦). من هنا رأى أدونيس في عام ١٩٥٧ أنه «ليس بين قصيدتي وقصيدة خليل حاوي أي التقاء، وذلك أن القصيدتين تنبعان من مصادر واحدة أطلقها في بلادنا عقائدياً أنطون سعادة، وحققها من ناحية استخدام الشعر شعراء في الغرب قبل خليل حاوي وقبلي، فليست مجهولة دعوة أنطون سعادة شعراء بلاده للعودة إلى أساطيرهم واستخدامها في نتاجهم، وذلك في كتابه الصراع الفكري في الأدب السوري»(٧). بل يقول أدونيس في مقدمة قصيدة «أرواد يا أميرة الوهم» «أعتمد في أسلوب هذه القصيدة كما اعتمدت في قصيدة «وحده اليأس» على الأسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين .. آمل في استخدام هذا الأسلوب من التعبير الشعري، أن أضع مع زملائي الشعراء الآخرين حجرة صغيرة في الجسر الذي يصلنا بجذورنا وبحاضرنا العالم»(٨). ولا يدع أدونيس أدنى مجال للشك في أنه يستلهم في هاتين القصيدتين دعوة سعادة إلى «ربط قضايا سورية القديمة بقضاياها الجديدة»(٩)، بل إنه يستعيد أسطورة قتال البعل للتنين وملحمة البعل وعناة بشكل مقارب وحتى مطابق أحياناً لكيفية إيراد سعادة لهما في كتابه. غير أن هاتين القصيدتين «أرواد يا أميرة الوهم»(١٠) (نشرها لاحقاً تحت عنوان «مرثية القرن الأول») و«وحده اليأس»(١١) (نشرها لاحقاً تحت عنوان «البعث والرماد») لا تستمدان أهميتهما من تعزيز الحساسية التموزية (الانبعاثية) في الشعر العربي الحديث وحسب، بل وأيضاً من تمثيلهما المكتمل لـ«القصيدة الطويلة» (الرؤيوية أو الإشراقية)، ومن خلطهما ما بين إيقاعات الشعر الحر وقصيدة النثر، وبهذا المعنى شكلت هاتان القصيدتان-النصان حلقة مبكرة في التمهيد لقصيدة النثر بوصفها نوعاً شعرياً مستقلاً عن الأنواع الشعرية النثرية الأخرى التي سبقتها، وكشفتا مزايا أدونيس التأسيسية المبكرة في التجديد الإيقاعي العربي وتخطي أشكاله السائدة يومئذ.

ربما عبر انتماء أدونيس المبكر إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي أسسه أنطون سعادة عام ١٩٣٢ عن تطلع أناه الفولتيرية إلى تعويض الوضعية الأقلوية المهمشة للمجموعة الثقافية التي ينحدر منها، إلى الاندماج الاجتماعي الأشمل مع بقية المجموعات الثقافية على أساس قومي علماني حديث. فلقد كان هذا الحزب أقرب إلى أخوية قومية نخبوية انتلجنسوية منه إلى حزب سياسي تقليدي

ليس مفارقةً تبعاً لذلك أن يعرف أدونيس في الوسط الثقافي-الشعري بوصفه «شاعراً قومياً». إذ كان محور استقبال قصيدة «قالت الأرض» إيديولوجياً-سياسياً وليس شعرياً. غير أن هذا الاشتهار سيقود تلقائياً إلى تهميش موقع أدونيس في خريطة التجديد الشعري المتشكلة يومئذ حول الشعر الحر ورهاناتها المفتوحة، والتي كانت محكومةً في الخمسينيات باستقطاب إيديولوجي سياسي حاد ما بين القوميين العرب الملتفين حول مجلة «الآداب» والماركسيين الملتفين حول مجلة «الثقافة الوطنية» والقوميين السوريين الذين لم تكن لهم مجلة أدبية خاصة بهم يومئذ. كانت مجلة «الآداب» التي تحولت إلى منبر لتلك الطريقة، وطرحت النزاعات الأولى حول ريادتها قد نشرت لأدونيس قصيدة «الفراغ»(١٢) في عام ١٩٥٤ التي مثلت علامةً نسبية في تطوره الشعري، وانطوت على بعض التجديد في شكل الشعر الحر، غير أنه لم يحظ في المقالة التي كتبها الناقد القومي العربي البارز شاكر مصطفى عن «الشعر والشعراء في سورية» في العدد الشهير الذي خصصته مجلة «الآداب» في عام ١٩٥٥ للشعر العربي المعاصر إلا بإشارة هامشية مشفوعة بإبراز انتمائه إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي(١٣). كان هذا الحزب محكوماً في الخمسينيات بقيادة توتاليتارية ورطته في مآزق سياسية قاتلة، وأدخلته ما يمكننا تسميته بمرحلة «المحنة الكبرى» التي تعرض فيها إلى تحطيم

تنظيمي وسياسي متكامل في سورية. وقد نال أدونيس الشاب القومي الحيوي حصةً قاسية من هذه المحنة، تمثلت بسجنه إبان تأديته الخدمة الإلزامية في الجيش السوري، وكتب تحت وطأتها بعض القصائد مثل «مجنون بين الموتى»(١٤) (١٩٥٦). وقد أرغمته هذه المحنة على الفرار من سورية إلى بيروت في أواخر ت١/ أكتوبر ١٩٥٦(١٥)، أي في اليوم نفسه الذي كان مقرراً فيه للحزب أن يتصدر ما سمي في سورية بـ«المؤامرة الأمريكية»، والتي تزامنت ساعة صفرها مع العدوان الثلاثي على مصر. ولربما نلمح بعض ظلال هذه المرحلة في قصيدة «الصقر»(١٦). وفي بيروت حيث أرغم أدونيس الشاعر على الانعزال في المحيط الحزبي الضيق والمطوق، التقى بالشاعر اللبناني يوسف الخال الذي لفتت قصيدة «الفراغ» اهتمامه، ونقل هذا اللقاء حياة أدونيس الشاعر من ضفة إلى أخرى(١٧)، إذ سيكون تأسيس مجلة شعر التي ستلعب دوراً حاسماً في تطور حركة الشعر العربي الحديث برمتها أحد أهم ثمراته.

* * *

شكلت مجلة شعر مدخل فاعلية أدونيس النظرية– الشعرية في تطور حركة الشعر الحديث. ولقد ساهم بتكوين هذه المجلة وتوجيهها بقدر ما ساهمت بتكوينه، إذ وضعته المجلة منذ عددها الأول في مطلع عام ١٩٥٧ في صلب حركة الشعر الحديث الناهضة بوصفه «طاقة شعرية كبيرة» «ستجعل منه ليس عنواناً على جيله من الشعراء العرب بل سترفعه إلى مستوى عالمي في عالم الشعر»(١٨)، وكان نشر مجموعته «قصائد أولى» (١٩٥٧) التي يؤرخ بها أدونيس أولى مجموعاته فاتحة إصداراتها الشعرية» ويكاد جزء أساسي من فاعلية هذه المجلة في تطور الشعر الحديث أن يكون جزءاً من فاعلية أدونيس القطبية فيها، واضطلاعه بدور منظرها الأساسي. ولعل إضاءة الحيثيات التي تشكلت في إطارها المجلة توضح إلى حد كبير دور أدونيس في تأسيسها واستمرارها، وتستمد هذه الإضاءة أهميتها في منظور التاريخ الأدبي إذا ما عرفنا أن هذه الحيثيات لما تزال حتى اليوم محاطة بالغموض أو بنوع من الصمت، مع أنه بات من المستحيل كتابة تاريخ الشعر العربي الحديث بمعزل عن فاعلية المجلة وإشكالياتها التي تدخلت فيها تلك الحيثيات ذاتها.

تبدأ حكاية المجلة مع عودة الشاعر اللبناني يوسف الخال من نيويورك إلى بيروت في عام ١٩٥٦، وقيامه باتصالات تستهدف إصدار مجلة شعرية تعيد تأسيس حركة الشعر الحر على أساس مفهوم الخال للشعر الحديث، وتقوم بـ«لبْرلة» الحقل الثقافي–الشعري الحديث الذي تحكمه الإيديولوجيات المتصارعة و«تحريره» من سيطرتها، وتضطلع في الشعر العربي الحديث بما اضطلعت به مجلة «شعر» التي كان يوجهها إزرا باوند في الشعر الأميركي. كان الخال الذي عرف بديوانه الشعري الأول «أغاني الحرية» (١٩٤٢) عضواً سابقاً في الحزب السوري القومي الاجتماعي، وطرده سعادة منه في عام ١٩٤٨ بسبب نظراته الليبيرالية الشخصانية والوجودية(١٩)، إلا أنه وجد أن الإمكانية الفعلية لمشروعه في المحيط الانتلجنسوي الحيوي للحزب الذي كان يشاركه في الموقف من القومية العربية والماركسية. ومثل سائر الذين تربوا في هذا المحيط يومئذ لم يكن الخال معادياً لفكرة العروبة نفسها لكنه كان معادياً للقومية العربية، غير أن حدة الاستقطاب ما بين القوميين السوريين والقوميين العرب جعلت الحزب كله يبدو وكأنه ضد الانتماء العربي نفسه وليس ضد حركة القومية العربية. كان هذا المحيط متمأسساً في إطار عمدة الثقافة والفنون الجميلة التي مثلت المكتب الثقافي المختص في الحزب. كان الدكتور سامي الخوري عميداً، والشاعر اللبناني هنري حاماتي ناموسه (سكرتيره) والشاعر أدونيس وكيله(٢٠)، وبحكم تواري الخوري بسبب صدور حكم عليه بالإعدام كان أدونيس الشاب الذي وصل للتو إلى بيروت هو وجه العمدة. ولعل أدونيس قد استصدر في ضوء لقائه الأول مع الخال «من العميد الخوري قراراً بإعادة تشكيل الندوة الثقافية في الحزب، وفتحها أمام أعضاء سابقين في الحزب أو من خارجه»(٢١). فقد كان الخوري المرتاب بسياسة القيادة المسيطرة للحزب، والتي سيقف لاحقاً ضدها، قد رأى يومئذ على الأرجح لم شمل الحزب ومحيطه. وبهذا الشكل عاد الخال إلى المحيط الانتلجنسوي للحزب وإن لم يعد إلى عضويته.

ومثل سائر الذين تربوا في هذا المحيط يومئذ لم يكن الخال معادياً لفكرة العروبة نفسها لكنه كان معادياً للقومية العربية، غير أن حدة الاستقطاب ما بين القوميين السوريين والقوميين العرب جعلت الحزب كله يبدو وكأنه ضد الانتماء العربي نفسه وليس ضد حركة القومية العربية

ولقد تكون هذا المحيط أساساً بواسطة الحزب وأفكاره إلا أن كل شيء فيه كان يشير إلى أنه في طور التكون باستمرار، وبالتالي كان مفتوحاً دون أن يدري بالضرورة على إشكاليات لم يتوقعها مسبقاً، ولم تكن إجاباته عنه متسقة. نضجت فكرة المجلة-الحركة التي شكلت حلم الخال ومعنى حياته كلها تبعاً لذلك في إطار «الندوة»، أي بشكل ما في إطار الحزب، وافترض بها أن تؤمّن مكاناً للشعراء «القوميين» يقابل منبر القوميين العرب في «الآداب» والماركسيين في «الثقافة الوطنية». كان هذان المنبران في سجال يومي حاد، وشكل إصدار المجلة تعقيداً فيه. وبحكم النشأة كان معظم «العاملين والمساهمين» في المجلة من أعضاء الحزب(٢٢). إلا أن انفجار أزمة الحزب الشهيرة في عام ١٩٥٧ دفع الخال وأدونيس إلى الاستقلال بالمجلة كلياً عنه(٢٣). وربما إلى ترك أدونيس الحزب نفسه في عام ١٩٥٨(٢٤). وكي نفهم أدونيس يومئذ فإنه كان حريصاً على أن يمثل لقب «الشاعر القومي» على طريقته والشاعر إطلاقاً في آنٍ واحد. لقد كان لديه بدوره التزامه الذاتي، الذي يبدو فيه الخارج داخلاً، ولربما كان نشره لقصيدتي «أرواد يا أميرة الوهم» و«وحده اليأس» محاولة لإثبات ذلك، ولعله كان يفكر يومئذ بالمحيط القومي الاجتماعي بشكلٍ أساسي. غير أنه كان في هاتين القصيدتين تحديداً قد كفَّ عن أن يكون «شاعراً قوميا» بالمعنى الضيق للكلمة الذي شهرته به قصيدة «قالت الأرض». لا ريب أن أزمة الحزب كانت طبقاً ذهبياً للخال كي يتحرر من أي ارتهان فوق الشعري نفسه، ولقد شاركه أدونيس الشاعر الشاب في هذه الرؤية، من دون أن يتنكر للحزب، فلقد كانت لأدونيس الشاب طريقته في حل التناقضات، من هنا تطورت فاعلية المجلة منذ البداية في فضاء نخبوي ليبيرالي كان يتسق بشكل كامل مع الطبيعة النخبوية للحداثة نفسها التي تركز وفق أورتيغا إي غاسيت على «النخبة» التي اكتسبت وعياً جمالياً عالياً وخاصاً. لقد كانت المجلة في أصلها مشروعاً حزبياً إلا أنها انخلعت للتو عنه وغدت «مستقلة». فلم يكن لها علاقة تمويلية بـ«المنظمة العالمية لحرية الثقافة» التي اتضح لاحقاً أنها إحدى أجهزة المخابرات المركزية الأميركية، غير أن منطلقاتها في «لبْرلة» الحقل الثقافي-الشعري كانت تلتقي على نحو موضوعي ما معها، كما أن الخطاب المتوسطي الخاص فيها قد عرَّضها لتهمة العلاقة مع ندوات المتوسطية المحرَّكة سياسياً ومالياً، غير أن المساهمين في المجلة كانت لهم دعاوى مختلفة في هذه المتوسطية التي تتصل بأصولهم القومية-الاجتماعية، ونعني هنا متوسطية السوريين القوميين الاجتماعيين، الذين استخدموا المتوسطية كسلاحٍ إيديولوجيٍ استعلائي ضد الغرب نفسه، ينطلق من أن أصول الغرب نفسه تكمن في سورية. غير أن هذه المتوسطية قادت البعض في تجربة قلقة إلى أن تكون رؤية الحداثة عبر الغرب هي نفسها رؤية الحداثة عبر العودة إلى الأصل. وشكل ذلك قسطاً مشتركاً من الرؤية بين يوسف الخال وأدونيس الشاب. فلقد كان لأدونيس بحكم نشأته القومية الاجتماعية أسطورته عن الأصل المؤسس للتاريخ، الذي تتكثف جذوره في سورية، فمن هذه الجذور حسب أدونيس تنبع أصول الحضارة برمتها. لقد كان فهم أدونيس للعروبة هنا هو فهم سعادة لها، ليس في ضوء القومية العربية بل في ضوء النظرية القومية-الاجتماعية التي تنطلق من مفهوم المجتمع-الأمة، فيتشكل العالم العربي تبعاً لذلك من أربع أمم-مجتمعات هي: الهلال الخصيب ووادي النيل والجزيرة العربية والمغرب العربي. ويشكل الهلال الخصيب الإطار الجغرافي-السياسي للأمة السورية العربية المؤلفة من «سلالتين مديترانية وآرية»(٢٥) فليست سورية هنا «أمة شرقية، وليس لها نفسية شرقية بل هي أمة مديترانية، ولها نفسية التمدن الحديث الذي وضعت قواعده الأساسية في سورية»(٢٦) وشكلت «مصدر ثقافة البحر المتوسط»(٢٧) وأساس مدنيته «التي شاركها فيها الإغريق فيما بعد»(٢٨). وبهذا المعنى كانت المجلة متصلة برؤية الحزب الحضارية لتاريخ المنطقة وتتبنى منظومة الأنتروبولوجي بقدر ما كانت مستقلة عنه سياسياً وتنظيمياً.

وفي منظورٍ أولي كان تنظير أدونيس في المقام الأساسي تنظيراً لتجربته الشعرية المتنوعة والتجريبية نفسها، إلا أن هذا التنظير المكثف بلغة المفاهيم المتسقة والمؤسسة كان في الوقت نفسه صياغة لوعي الحركة الشعرية الحديثة بنفسها التي كانت نظريتها مازالت في طور التكون

لقد شارك شعراء آخرون مثل الشاعر السوري اللاجئ إلى بيروت نذير العظمة والشاعر اللبناني خليل حاوي بشكل فعال في تأسيس المجلة(٢٩)، إلا أن تصميمها المسبق والمتسق كمجلة-حركة يعود فعلياً إلى الخال وأدونيس الشاب، اللذين

ما لبثا بعد انفصال خليل حاوي المبكر عنها(٣٠) أن شكلا قطبيها الأساسيين. ومن هنا كشف أدونيس عن وعي مسبق بتصميم المجلة كي تكون «التجسيد الأعمق والأكمل» للحركة الشعرية الحديثة وقيادتها في «تحول وتطور خلاقين لا مثيل لهما»(٣١) في تاريخ الشعر العربي كله. ولقد عزز بروز أدونيس كمنظرٍ أساسي للمجلة-الحركة محدودية كتابات الأعضاء المؤسسين الآخرين حول الموقف الشعري، والتي اقتصر معظمها على مقابلات وتعليقات ووجهات نظر متفرقة(٣٢). إن النقد ليس منفصلاً عن النظرية لأنه يتضمنها بشكل ما، غير أن ذلك لا يغفل الفارق الأساسي ما بين الناقد والمنظِّر الأدبي(٣٣). وفي إطار ما نفهمه اليوم من هذا الفارق كان أدونيس منظِّراً معنياً بتحديد ماهية الشعر الحديث أكثر مما كان معنياً بنقده النصي المباشر «فقلما يصدر حكماً على ما هو موجود، وإنما يحاول في الأغلب أن يتصور كيف يجب أن يكون الشعر، كيف تكون علاقته بالثورة، بالتراث، ما معنى التجديد، ما دور اللغة، كل ذلك في إطار التصور لما يجب أن يكون عليه «التكامل» الكلي، من خلال الرفض والتجدد المستمرين(٣٤). وفي منظورٍ أولي كان تنظير أدونيس في المقام الأساسي تنظيراً لتجربته الشعرية المتنوعة والتجريبية نفسها، إلا أن هذا التنظير المكثف بلغة المفاهيم المتسقة والمؤسسة كان في الوقت نفسه صياغة لوعي الحركة الشعرية الحديثة بنفسها التي كانت نظريتها مازالت في طور التكون.

كان قطبا المجلة الخال وأدونيس مختلفين فنياً وفكرياً حول قضايا عديدة، وأدى تعقد هذا الخلاف في سياق التعقيدات الأخرى التي واجهت المجلة، ولا سيما مواجهتها الحادة مع مجلة «الآداب» إلى انفصال أدونيس عن المجلة عام ١٩٦٣ وهو ما ساهم بتوقفها في عام ١٩٦٤. ولعل الخلاف الأبرز ما بين القطبين قد تعقد حول الموقف من قضية اللغة الشعرية. فقد رأى الخال أن العربية-الأم قد تطورت مثل اللغة اللاتينية إلى أربع لغاتٍ عربية-دارجة هي لغات: المشرق العربي (أو الهلال الخصيب)، والجزيرة العربية، ووادي النيل والمغرب، و«هذه الوحدات اللغوية الأربع تتصف كل واحدة منها بتراث خاص واستطراداً بلغة خاصة ضمن المجموعة العربية العامة .. تماماً مثلما آل إليه أمر اللاتينية التي تفرعت إلى إسبانية وإيطالية وفرنسية وبرتغالية»(٣٥). من هنا رأى أن المجلة-الحركة قد اصطدمت بـ«جدار اللغة فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى» وتؤدي إلى الازدواجية بين «ما نكتب وبين ما نتكلم»(٣٦). كان هذا الخلاف حول قضية اللغة الدارجة في عمقه خلافاً حول مفهوم الهوية، إذ أخذ ينشأ في المجلة ما يمكن تسميته بموقفين تجذيري وحداثوي. وقد مثل أدونيس الموقف الأول، إذ أخذ يرى أنه «ليست مشكلة التجذير في الشعر حديثة العهد بل هي قديمة ترجع إلى القرن الثامن»(٣٧) وأن الشاعر العربي «هو ضمن تراثه ومرتبط به» لكنه «ارتباط التقابل والتوازي والتضاد»(٣٨). وحاول في ضوء جدليته عن التجاوز والاستمرار وتخطي المفهوم التقليدي المغلق للتراث أن ينشر في المجلة مختارات من الشعر العربي (صدرت لاحقاً تحت اسم «ديوان الشعر العربي») تطرح الحركة الشعرية الحديثة بـ«اعتبارها تطوراً نابعاً من هذا التراث وحلقة من حلقاته»(٣٩)، في حين أخذ الموقف الحداثوي يدعو ضمنياً إلى انفصال هذه الحركة نهائياً عن التراث، ويعتبر الرجوع إليه -في إشارة ضمنية إلى توجهات أدونيس ومختاراته من الشعر العربي- «مرضاً نفسياً بل يمكن القول إنه عدو المعاصرة»(٤٠) أي الحداثة. وقد عكس الخلاف ما بين الموقفين خلافاً أعمق حول مفهوم الهوية التي سبق للمجلة أن اعتبرتها تكثيفاً لـ«الأزمة التي نعانيها شعراً كما نعانيها وجوداً»(٤١). غير أن هذا الخلاف كان يعكس في الوقت نفسه تبلور موقفين في حركة الشعر الحديث داخل المجلة وخارجها من مسألة تحويل اللغة الشعرية. وهما الموقف الذي يقترب من «الواقعية اللغوية» في الحياة اليومية والموقف الذي يبحث عن الشعر في نوع من «لغة عليا» (رؤيوية). ولقد سبق لمجلة شعر أن طرحت منذ البيان الأول الذي ألقاه الخال في ٢٧ ك٢/ يناير ١٩٥٧ ضرورة أن تعبر القصيدة الحديثة بـ«كلمات وعبارات حية بين الناس»(٤٢)، وكان هذا الطرح متسقاً إلى حد بعيد مع أطروحة إليوت الشائعة في الخمسينيات عن اقتراب لغة الشعر

لقد كشف هذا «الفاصل الكبير» ما بين الواقعية اللغوية واللغة العليا الرؤيوية عن فهمين حديثين مختلفين للشعري، سيؤديان إلى تبلور بنيتين جماليتين-شعريتين مميزتين مازالتا مهيمنتين حتى اليوم على الشعر العربي الحديث، ويمكن تنميطهما بلغة الأمثلة أو النمذجة في بنية ما أسميناه منذ أواسط السبعينيات بالقصيدة الشفوية

من لغة الكلام الطبيعي الحي، والتي طورها محمد النويهي، ومع اقتراب لغة الشعر الحديث نفسها منذ بواكيرها الأولى في شعر نزار قباني في مطلع الأربعينيات من لغة الحياة اليومية، غير أن الواقعية اللغوية لم تتعدَّ حدود تحويل القاموس الشعري الكلاسيكي والرومانتيكي إلى قاموسٍ جديد يسمح بإدماج مفردات لغة الحياة اليومية في النسيج اللغوي- الشعري الجديد، وبكلامٍ آخر لم تعنِ هذه الواقعية اللغوية بأي حالٍ من الأحوال التخلي عن اللغة الفصحى إلى اللغة الدارجة. وقد تناغم أدونيس نفسه مع الواقعية اللغوية، وحاول أن يدخل بعض المفردات العامية في السياق الرؤيوي للغته الشعرية العليا، بل واخترق -جرياً على ما كان شائعاً في محيط الشعر الرمزي- بعض القواعد اللغوية في اللغة الفصحى، مثل إدخاله (يا) على الاسم الموصول في «يا التي» أو إدخال (يا) على الاسم المعرف بأل مثل: ياالجراح. فالعامية هي التي تستخدم «أل» بدلاً عن الأسماء الموصولة، كما تدخل (يا) الندائية على الـ«أل» التي تضطلع بوظيفة الاسم الموصول، إلا أن تناغم أدونيس ظل محدوداً للغاية، ولم يهيمن قط على لغته الشعرية. بل إنه حاول في شعره وتنظيره معاً أن يضع حداً فاصلاً ما بين الواقعية اللغوية وبين اللغة العليا الرؤيوية. ولعل هذا ما يفسر أن أدونيس لم يستطع لاحقاً أن يرى في لغة صلاح عبد الصبور التي تحاول استنفاذ طاقات الواقعية اللغوية في الحياة اليومية، إلا لغةً بسيطة أو مبسطة تنضوي في إطار القيم السائدة أو تحت اللغة حسب تعبيره، وليس لغة اللغة. ولعل وجهاً أساسياً من المشكلة قد أثير بمناسبة قصائد محمد الماغوط النثرية التي نشرتها مجلة شعر تحت عنوان «حزن في ضوء القمر» (١٩٥٩)، ثم مع قصائد شوقي أبي شقرا «ماء إلى حصان العائلة» (١٩٦٢)، إذ أثارت هذه القصائد التي كتبها الماغوط في سجنه في سورية على ورق دخان البيافرا، والتي كانت تشبه شكل الحر في توزيعها الخطي سؤالاً عن ماهية قصيدة النثر. وقد بادر أدونيس بوصفه المنظِّر الأساسي للمجلة إلى تحديد هذه الماهية بالاستناد إلى كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيامنا». غير أنه حدد هذه الماهية ليس في ضوء قصائد الماغوط نفسها التي اعتبرت ضرباً من الشعر الحر وليس من قصيدة النثر، بل في ضوء مفهومه الرؤيوي للشعر الحديث، ورأى أن بنية قصيدة النثر بنية إشراقية أي رؤيوية(٤٣)، مما كان لمضاعفاته أثر في انشقاق الماغوط عن المجلة ومهاجمتها بمقال قاس يصف يوسف الخال بـ«تشومبي الشعر الحديث»(٤٤) مشبهاً إياه بتشومبي الكونغو الذي خان لومومبا أحد رموز ربيع ثورات التحرر الوطني في الستينيات. لقد حاول أدونيس منذ مقاله التأسيسي «محاولة في تعريف الشعر الحديث» (صيف ١٩٥٩) أن يقف في مواجهة هذه الواقعية اللغوية داخل المجلة وخارجها. بل وحاول في شعره منذ «أغاني مهيار الدمشقي» (١٩٦١) بشكل خاص، أن يقيم على حد تعبير سلمى الخضراء الجيوسي «الفاصل الكبير» في اللغة الشعرية الحديثة بين ما نسميه بـ«الواقعية اللغوية» البسيطة و«اللغة العليا» المعقدة دلالياً، و«أن يقف حائلاً دون تسرب المحكية والعامية والتبسيط المفرط، كاشفاً عن افتتان بالغموض الرفيع، غدا صعب المنال في أيدي كثيرين ممن حاولوا محاكاة طريقته»(٤٥). ولعل هذا ما يفسر أنه لم يرَ -لاحقاً- في الواقعية اللغوية في شعر صلاح عبد الصبور إلا لغة بسيطة مبسطة تنضوي في إطار القيم السائدة، أو لغة تحت اللغة على حد تعبيره.

لقد كشف هذا «الفاصل الكبير» ما بين الواقعية اللغوية واللغة العليا الرؤيوية عن فهمين حديثين مختلفين للشعري، سيؤديان إلى تبلور بنيتين جماليتين- شعريتين مميزتين مازالتا مهيمنتين حتى اليوم على الشعر العربي الحديث، ويمكن تنميطهما بلغة الأمثلة أو النمذجة في بنية ما أسميناه منذ أواسط السبعينيات بالقصيدة الشفوية(٤٦) التي تبحث عن الشعري في الاعتيادي واليومي وتقترب من جماليات نثر الحياة اليومية وتفاصيلها وعوالمها المتناهية في الصغر وبين القصيدة-الرؤيا التي رسَّخ أدونيس منذ أواخر الخمسينيات مصطلحها، وكان من أعظم مؤسسيها شعرياً ونظرياً في تاريخ الشعر العربي الحديث. إذ وضع أدونيس القصيدة-الرؤيا في مواجهة ما سيعرف لاحقاً تحت اسم القصيدة الشفوية والتي كانت معالمها في مجلة شعر تتشكل حول شعر محمد الماغوط وشوقي أبو شقرا، ورأى أنها بأشكالها التي تقوم على «شعر الوقائع» أو «الجزئيات» أو «الشعر-الوقائع الصغيرة» أو «الشعر الوصف» «ضد الشعر بمعناه الجديد»(٤٧) في حين أن القصيدة-الرؤيا «ليست بسطاً أو عرضاً لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة

للانفعال - غضباً كان أو سروراً، فرحاً أو حزناً، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا»(٤٨). كانت القصيدة-الرؤيا تطويراً وتمييزاً أدونيسياً لنوع «القصيدة الطويلة» الذي طرح مفهومه في منتصف الخمسينيات. وقد ارتبط طرح هذا النوع باسم عز الدين إسماعيل الذي ميزه في ضوء هربرت ريد عن نوع القصيدة القصيرة. إن الفرق ما بين هذين النوعين وفق إسماعيل هو فرق في الجوهر أكثر منه في الطول. فالقصيدة القصيرة غنائية بسيطة «تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطا» في حين أن القصيدة الطويلة التي رأى فيها إسماعيل «التعبير أو النوع الشعري البديل» معقدة شكلياً ودلالياً وتقوم على حشد كبير من تلك الأشياء «الجاهزة» التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً. فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز كما تجد الحقيقة العلمية، إلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة .. وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية أو من ماضيه ليحتل صورة جديدة ويستقر في حاضر جديد وكأنه قد خلق خلقاً آخر. والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الأخرس(٤٩). ليست القصيدة الطويلة بهذا المعنى إلا ما سيطوره أدونيس ويميزه تحت اسم القصيدة-الرؤيا أو القصيدة-الكلية المنفتحة على احتمالات «نصية» جديدة تتجاوز النوع الأدبي نفسه. إن معالجة مشكلة القصيدتين القصيرة والطويلة لم تكن غائبة عن أدونيس المنظِّر والشاعر في أواخر الخمسينيات والستينيات، غير أنه لم ينشغل نقدياً إلا بالقصيدة-الرؤيا (الطويلة)(٥٠). فقد كانت القصيدة القصيرة في الخمسينيات بحكم بنائها البسيط ووضوحها الدلالي الإيصالي المباشر نوعاً من «شعر الأغنية» أو «الانفعال» في فهم أدونيس للشعري. إلا أن أول إشارةٍ له إلى القصيدة القصيرة ستبدر في عام ١٩٩٦ بمناسبة إصدار طبعة جديدة لأعماله الشعرية، حيث صنف هذه الأعمال في محور ثلاثي هو القصائد القصيرة والقصائد الطويلة والنصوص غير الموزونة.

يكمن الطرح المعرفي هنا في أنه يرى أن الرؤيا تنتقل معرفة داخلية مباشرة تتخطى المعرفة الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية. إن الادراك الشعري للعالم إدراك حدسي، إذ ليس الحدس إلا الوظيفة المعرفية للرؤيا. من هنا تتميز الرؤيا بطبيعة ميتافيزيائية، ولا يمكن للغة الشعرية فيها إلا أن تكون لغة رؤيوية عليا

وتختلف هذه «الأنواع» الثلاثة ظاهرياً أو على مستوى البنية السطحية في حين أنها محكومة عمقياً أو على مستوى البنية العميقة بما يمكن تسميته بالشعر-الرؤيا. فالمفهوم الرؤيوي الحديث للشعر هو هنا النص المولِّد الذي يحكم «أنواعه» الشعرية. إن هربرت ريد الذي كان أول من تأثر الطرح النقدي العربي في الخمسينيات بتمييزه ما بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، يحدد ماهية القصيدة القصيرة في كتابه الشكل في الشعر الحديث على الشكل التالي «الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي. عندما يسيطر الشكل على المحتوى (الفكرة أي عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، كأن ترى في وحدة بيِّنة). عندها يمكن القول إننا أمام القصيدة القصيرة. في حين عندما يكون المحتوى (الفكرة أو التصور الفكري) معقداً جداً لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات الجزئية، وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلي، عندها يمكن القول إننا إزاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة»(٥١). يمكن القول في ضوء هذا التمييز إن القصيدة القصيرة عند أدونيس لا تختلف عن القصيدة الطويلة في الجوهر بل في الشكل، بل إن سلسلة القصائد القصيرة كما في «أغاني مهيار الدمشقي» مثلاً ليست إلا إطاراً «مقطَّعا» لقصيدة رؤيوية طويلة. لكن يمكن القول بلغة كمال خير بك إن القصيدة القصيرة «المستقلة» في شعر أدونيس هي أقرب إلى القصيدة الومضة التي تنحصر في بيتين أو ثلاثة والتي يمكن لأدونيس أن يسميها بقصيدة البروق والحدوس في حين أن قصائده ونصوصه الطويلة هي أقرب إلى القصيدة المعقدة البناء(٥٢). ولقد كشف علي الشرع أن البنية الأساسية للقصيدة القصيرة عند أدونيس تقوم على «التأزم والانفراج» أي التحفز والتفريغ. وهذه الظاهرة تعني أن البيت الشعري الواحد أو المقطوعة الشعرية غالباً ما تتألف أو تتشكل من تركيبين لغويين، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارئ أو تحفزه وفي الثاني يتبع هذا الشعور بالتحفز(٥٣). فالبنية المولِّدة أو العميقة هنا واحدة وهي بنية الشعر-الرؤيا، مع أن هذه البنية تأخذ في القصيدة القصيرة عند

أدونيس شكلاً «مكثفا» في حين تأخذ في قصائده ونصوصه الطويلة شكلاً «ممتدا»، سواء كانت هذه النصوص موزونة أو نثرية. إذ تتميز هذه النصوص بقدرتها المدهشة على توليد إيقاعات جديدة يصعب فهمها في ضوء المعيار العروضي الكلاسيكي. ويصل ذلك الشكل «الممتد» في قصائد ونصوص أدونيس إلى حدود «النصية» التي تكسر النوعية الأدبية نفسها، والتي لا شك أن أدونيس منذ أواخر الستينيات هو أول مؤسس لها في الشعر العربي الحديث في إطار ما سماه في مجلة «مواقف» بـ«الكتابة الجديدة»، وحاول أن يطرحها بشكل جديد في «الكتاب»(٥٤) الذي يمثل مرحلة نوعية جديدة في كتابة أدونيس خصوصاً وفي الكتابة الشعرية العربية الحديثة عموماً.

* * *

تقع تجارب أدونيس المتنوعة والمختلفة الأشكال تبعاً لذلك في فضاء القصيدة-الرؤيا. لقد استعمل الشعر العربي عموماً الرؤيا بطريقة أو أخرى، ويمكن تطبيق مفهومها عليه بسهولة، إذ أنها بكل بساطة جانب أساسي في أي استخدام فني «استعاري» للغة، ينقلها من دلالة المطابقة Dénotation إلى دلالة الإيحاء Connotation، غير أن أدونيس كان أول من ميز هذا الجانب منظومياً في بنية جمالية-شعرية متسقة إبداعياً ونظرياً ومستقلة عن الأنواع الشعرية الأخرى». ويكمن هذا التمييز التأسيسي ليس في إبراز أهمية عنصر الرؤيا في الشعر بل في أن الشعر لا يقوم أساساً إلا به، وقد كثّف ذلك أدونيس منذ عام ١٩٥٩ بقوله إن «خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا»(٥٥). وقد امتلك هذا المفهوم طاقةً استكشافية بمعنى أنه كان معنياً بإعادة تأسيس الشعر الحديث وتكوينه على أساس آفاقه. ولا ريب أن كلمة الرؤيا كانت من الكلمات-المفتاحية في مجلة شعر إلا أن أدونيس هو الذي أعطاها صيغتها النظرية المفهومية المتسقة.

أكسب أدونيس مفهوم الرؤيا مغزى متعالياً يتعدى حدود الوسائل التقنية أو حدود الصورة الفنية. ويعود ذلك إلى طرحه الحداثة الشعرية كإشكالية معرفية. من هنا رأى أن «الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساساً عفوياً، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور. إن الشعر الحديث، من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الإنساني»(٥٦). يكمن الطرح المعرفي هنا في أنه يرى أن الرؤيا تنتقل معرفة داخلية مباشرة تتخطى المعرفة الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية. إن الإدراك الشعري للعالم إدراك حدسي، إذ ليس الحدس إلا الوظيفة المعرفية للرؤيا. من هنا تتميز الرؤيا بطبيعة ميتافيزيائية، ولا يمكن للغة الشعرية فيها إلا أن تكون لغة رؤيوية عليا ترى «في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علائق خفية»(٥٧). إن مفهوم الصورة في البلاغة الكلاسيكية لا يستطيع أن يضيء الصورة الفنية الرؤيوية التي تختلف طبيعتها عن الصورة القديمة، فهذه الصورة بتعبير أدونيس «صورة تركيبية أو الصورة-الرمز»(٥٨)، إذ تقوض المعايير التقليدية البيانية لعلاقة المناسبة أو التقارب ما بين المشبه والمشبه به، وتطلق نوعاً من صورة حلمية منفلتة من الضوابط المنطقية، ومنخلعة نهائياً عن الطرفين التقليديين المشبه والمشبه به إلى أطراف أخرى مفاجئة، وتقيم علاقات جديدة ما بين الأشياء وهو ما نجده مهيمناً على الصورة الشعرية الأدونيسية. من هنا كان أدونيس من أوائل من أنضجوا مفهوم الصورة بمعناها الحديث اليوم كإيحاء Connotation، والذي يختلف عن معناه في البلاغة، ولكن في منظور أفلوطيني محدث معرفياً، وطرح بالتالي إشكاليات العلاقة ما بين الرؤية ونظرية المعرفة واللغة بشكل مركب. ويقترب أدونيس منذ أواخر الخمسينيات مما نفهمه اليوم عن الفرق ما بين وظيفتي المطابقة والإيحاء في اللغة فيرى أن «لغة الشعر هي اللغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح. فالشعر الجديد هو بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، ما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو أحد موضوعات الشعر الجديد. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة اللغة» و«صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك ليس بفضل وجود اللغة كمفردات بل بفضل وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ إلى كل شيء»(٥٩). ومن هنا قلب أدونيس الأصول التعبيرية للصورة العربية نظرياً وشعرياً بل وحاول في شعره أن يطور استعمالات نحوية خاصة غير مألوفة تقليدياً، ويمكن حصرها هنا بـ:

تقديم الحال على عاملها تقديماً كبيراً، والإتيان بالحال من غير عامل ظاهر، والتأخر بذكر المخاطب، والتأخر بذكر العامل في شبه الجملة، وعطف كلمة متحركة على كلمة القافية الساكنة للوقف، والعطف على الخبر -أو على ما يتعلق به- بعد مجيء المبتدأ المؤخر، وتوالي الجمل من غير أدوات ربط كالعطف وغيره، وتوالي البدل، واستعمال ضمائر تعود إلى مجهول، وتباعد الفعل والفاعل، والفصل بين جواب الشرط وما عطف عليه بشرط آخر، وتوالي أشباه الجمل، والاستغناء عن النقاط والفواصل.. إلخ(٦٠) وقد تغلغلت هذه الاستعمالات بعمق في اللغة الشعرية الحديثة، إذ تميزت عبقرية أدونيس في أنه استحدثها في إطار متسق مع روح النحو العربي وخصائصه الأساسية.

يمثل الرمز الديناميكي في إطار هذه النظرية الأدونيسية المتسقة للقصيدة-الرؤيا الركن الأساسي في الصورة الفنية أو الصورة-الرمز بتعبير أدونيس. ينجلي مفهوم هذه الصورة الأخيرة عبر تمييز أدونيس بين ما يمكننا تسميته بالرمز التعبيري والرمز الديناميكي. فالرمز التعبيري حتى في شكله الرومانتيكي رمز نازل يفك فيه التمثيل الرمزي نفسه وينحدر إلينا من حقيقة سابقة وعليا في حين أن الرمز الديناميكي يتخطى الفاصل ما بين «فوق» (الأفكار) و«تحت» (الصعيد المادي)(٦١). ولا ريب أن امتصاص أدونيس للأسس المعرفية للصورة الرمزية في الشعر الغربي قد لعب دوراً في تمييزه المبكر ما بين الرمز التعبيري والرمز الديناميكي، وهو ما جعل أدونيس ينجز المهمة التي افترض بالمدرسة الرمزية العربية في الثلاثينيات والأربعينيات أن تنجزها. إن الرمز الديناميكي أو الصورة-الرمز ليس تعبيراً عن العالم بل تكويناً خالقاً له. تشبه حركة تكوينه للعالم الحركة التكوينية الإلهية للعالم بالكلمة أو الفعل Verbe. ويصوغ أدونيس ذلك بقوله «اللغة في شعرنا العربي القديم لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مساً عابراً رفيقاً، ويجهد الشعر الجديد في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق. فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه. بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة»(٦٢). يكتسب الشاعر هنا الخصائص التكوينية الإسرارية لفعل الخلق، إنه الشاعر-النبي أو الشاعر الكوني. ولعل هذا ما يفسر أن اللغة الشعرية الأدونيسية هي لغة «ميتامورفوزية» بالمعنى الأفلوطيني المحدث، أي لغة تحولات داخلية أو تناسخات وتقمصات لانهائية، يكون فيها الشعر «نوعاً من السحر لأنه يهدف إلى أن يجعل ما يفلت من الإدراك العقلي مدركاً»(٦٣)، أي جعل اللامرئي مرئياً. يتخطى الشعر تبعاً لذلك الواقعية والمثالية إلى نوعٍ من عالم روحي أسمى بالكون. يؤسس أدونيس نظريته لهذه اللغة الشعرية العليا على نظرية معرفية صوفية أشمل. إذ يغدو توحيد هذه اللغة ما بين المحسوس المرئي المعلوم الظاهر وبين المجرد اللامرئي المجهول الباطن أو الخفي نوعاً من حل للعلاقة ما بين المعنى (الله أو اللامرئي) والصورة (الإنسان أو المرئي) في النظرية الصوفية العربية-الإسلامية. تنهض الصورة كشفاً إشراقياً عن معنى مطلق يتخطاها، وحين تقبض على «اللامرئي» أي على المعنى أو «الله» أو المطلق أو العالم فإنها تقبض على صورته وليس عليه بحد ذاته فهي (أي الصورة) هو (أي المعنى) وليس هو (أي المعنى) هي (أي الصورة)، أو ما تكثفه الصيغة الصوفية العربية-الإسلامية العرفانية: هي هو وليس هو هي. يكون المعنى لانهائياً ومطلقاً.

ويرى في ضوء مفاهيم إبيستمولوجية تستوحي مفاهيم الحركة الإبيستمولوجية المعاصرة، أن العالم لا يقوم على المترابط المتسلسل، الواحد، المكتمل، المنتهي بل على المنقطع، المتشابك، الكثير، المتحول، اللامنتهي. وهي مفاهيم تفضي إلى تغيير مفهوم العالم نفسه، وتفرض تغييراً جوهرياً في مفهوم الشعري نفسه، من حيث أن لغة الشعر عند أدونيس هي لغة التواصل العليا مع العالم: لغة العالم

* * *

لعل هذا ما يفسر إلى حد بعيد أن شعر أدونيس هو شعر صوفي حديث، بمعنى أن المستوى الصوفي الحديث يحكم كل مستوياته الأخرى ويهيمن عليها. ونعني بالصوفية الحديثة هنا موقفاً معرفياً من العالم، فإذا ما نزعنا «المعنى» عن الدين بمفهومه الطقسي التقليدي فإنه لن يكون سوى العالم، ويكمن جوهر صفة الحديثة في الصوفية الحديثة في هذا النزع، إذ تتخطى لغة الاتصال ما بين البشر إلى لغة الاتصال مع العالم، ويعني ذلك إدراك الموقع النسبي للأرض في العالم. بكلامٍ آخر يدرج أدونيس نظريته الصوفية الحديثة في إطار نظرية عامة للثقافة تطرح الشعر ليس بوصفه طريقة تعبير بل بوصفه طريقة معرفة تتخطى «عقلانية العلم الباردة» إلى «حقائق أسمى إنسانياً وأعمق من حقائق العلم»(٦٤).

ويواصل أدونيس هنا مبدئياً ما طرحه منذ مقاله التأسيسي «محاولة في تعريف الشعر الحديث» في أواخر الخمسينيات حول الشعر كـ«نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم»(٦٥)، إلا أنه يطور ذلك هنا ضمنياً في ضوء مفاهيم النظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت عموماً ومفهوم جدل السلب عند أدورنو خصوصاً، والذي يتكثف بالنقد الجذري للعقل التماثلي (الهيجلي) والعقل الأداتي (الوضعي). وبهذا المعنى يطور الصوفية بوصفها موقفاً معرفياً على أسس حديثة، إذ يغدو الشعر لديه ضرورة أنطولوجية للتحرر من أسر العقل الأداتي المسيطر، الذي جسد سيطرة المفهوم العقلي أو العقلاني للعقل في شكل تقني مؤسساتي سلطوي شامل. من هنا يرى أن الشعر هو «الطاقة الأولى التي تتيح للإنسان أن يكسر قيود التقنوية الحداثوية وعقلانيتها الآلية، ولئن كانت التقنية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة عبر العقلنة العلمية، فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان، أي مع ماهية الخاصة عبر الطبيعة»(٦٦) و«يبقي الإنسان مفتوحاً فيما وراء الظاهر التقنوي العقلاني، على الغيب-الباطن، على المجهول اللانهائي» في «حركة شاملة تتخطى آلية التقدم، التقنوي، الحيادية، وتحتضن المجهول المتحرك»(٦٧). وهو يميز هذا العقل الجمالي المضاد للعقلين التماثلي والأداتي على أساس صوفي حديث يضرب جذوره في الإشراقية الصوفية-العربية الإسلامية، ويرى أن شعرية الشعر الغربي العظيم المضادة لهذين العقلين «تتصل بخصائص مشرقية: النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجابية، التخييل، اللانهاية، الباطن، أو ماوراء الواقع، الانخطاف، الإشراق، الشطح، الكشف ...» ، ويرى تبعاً لذلك أن الحداثة التي تشكل القصيدة-الرؤيا مضمونها الأساسي «شرقية الينابيع. إنها نوع من شرقنة الغرب»(٦٨). يحاول في ذلك أن يتخطى مثنوية الغرب/ الشرق الاستشراقية، إلا أنه يقع فريسة منطقها حين يخصص «الفكر الغربي» في أفق المادة و«الفكر الشرقي» في أفق الخيال(٦٩). هل نكون إزاء نوع من شرقنة الذات أو استبطان تنميطات الآخر لها؟ يكشف ذلك عن تعقيدات نظرية أدونيس الشعرية أو تحديداً عن تعقيدات الوعي الثقافوي الذي يحكمها، إلا أن مضمونها الأساسي الذي يربط ما بين الصوفية الحديثة وبين نقد العقل الأداتي ينجلي في أنه إذا كان الوعي الثقافوي الأدونيسي في أواخر الخمسينيات والستينيات قد صدر نسبياً عن مفهوم حداثوي للحداثة، أو عن مفهوم فيتشي لها يقوم على عبادة الجديد من أجل الجديد، فإن نظريته تقع هنا في إطار نقد الحداثة عموماً، والحداثة الشعرية العربية خصوصاً. وقد ركز نقده لهذه الأخيرة في خمسة أوهام حداثوية، شكلت معيار فهمها للحداثة، وهي أوهام الزمنية أو المعاصرة، والاختلاف عن القديم، والمماثلة مع الشعر الغربي، والتشكيل النثري التقني، والاستحداث المضموني(٧٠). وهي في رمتها أوهام تقنية، تصدر عن مستوى معين من مستويات فهم أداتي للشعر، وتنضوي في إطار حداثة «متأرْخنة»، أي أنها دخلت وفق أدونيس في «التاريخ وصارت جزءاً منه، وهذا يعني أن المفهوم الذي أفصح عنها، أصبح قديما» أي أن «الحداثة بصفتها أساساً مفهوماً يعارض القديم قد انتهت، فالحديث شعرياً، لم يعد نقيضاً للقديم، شعريا»(٧١) إلا على نحو زمني، بهذا المعنى يطرح أدونيس الشعر فيما وراء «الحداثة» و«القدم»، ويرى في ضوء مفاهيم إبيستمولوجية تستوحي مفاهيم الحركة الإبيستمولوجية المعاصرة، أن العالم لا يقوم على المترابط المتسلسل، الواحد، المكتمل، المنتهي بل على المنقطع، المتشابك، الكثير، المتحول، اللامنتهي. وهي مفاهيم تفضي إلى تغيير مفهوم العالم نفسه، وتفرض تغييراً جوهرياً في مفهوم الشعري نفسه، من حيث أن لغة الشعر عند أدونيس هي لغة التواصل العليا مع العالم: لغة العالم.

الهوامش

(١) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص٩٥.

(٢) أدونيس، نظرية «الهوهو» بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري، مجلة آفاق، العدد الثاني، خريف ١٩٥٨، بيروت. وحول حضور هذه النظرية في أعمال أدونيس اللاحقة من دون تحديدها بطريقة صوفية معينة انظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط١، بيروت ١٩٩٢، ص١٤٦-١٥٤.

(٣) حول تحليل هذا الكتاب وأثره في أدونيس خصوصاً ومجلة شعر عموماً انظر: محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، الشارقة، ١٩٩١، ص١٢٠-١٢٥ ومحمد جمال باروت، سعادة وحركة الشعر الحديث. ندوة سعادة، الشوير، لبنان ١٩٩٩. قارن مع أدونيس، ها أنت أيها الوقت. مصدر سبق ذكره، ص١٠٧.

(٤) أدونيس، قالت الأرض، ط١، المطبعة الهاشمية، دمشق، آذار (مارس) ١٩٥٤ (تقديم سعيد تقي الدين).

(٥) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات آفاق، بيروت ١٩٥٩. قارن مع جبرا إبراهيم جبرا، شعر ٧/ ٨، صيف ١٩٥٨، ص٥٧.

(٦) أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت ١٩٧٨، ص٦٢.

(٧) أدونيس، المجلة، أيلول (سبتمبر) ١٩٥٧، أورده مروان فارس، مقالات في المنهج، منشورات فكر، بيروت ١٩٨٠، ص١٤٠-١٤١.
(٨) أدونيس، شعر ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص٧-٨.
(٩) سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، مصدر سبق ذكره، ص٦٢.
(١٠) أدونيس، مرثية القرن الأول، الأعمال الشعرية، ج٣، دار المدى، دمشق ١٩٩٦، ص٢٧-٣٦.
(١١) أدونيس، البعث والرماد، المصدر السابق، ج٢، ص٦٥-٨٤.
(١٢) أدونيس، الفراغ، المصدر السابق، ج٢، ص١٣-٢١.
(١٣) شاكر مصطفى، الشعر والشعراء في سورية، مجلة الآداب، عدد ١، كانون الثاني ١٩٥٥، ص١٢٤.
(١٤) أدونيس، الأعمال الشعرية، ج٢، مصدر سبق ذكره، ص٣٥-٤٨.
(١٥) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، مصدر سبق ذكره، ص٣٠.
(١٦) أدونيس، الصقر، الأعمال الشعرية، ج٢، مصدر سبق ذكره، ص٨٥-١٣٢
(١٧) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، مصدر سبق ذكره، ص٣٦.
(١٨) شعر ١، ١٩٥٧، ص١٠٩.
(١٩) أنطون سعادة، النظام الجديد، الحلقة الخامسة عشرة، سلسلة الأبحاث القومية الاجتماعية، شباط ١٩٥١، ص٨٨-٨٩. ويحددها سعادة بنظرات برديابيف وكيركيغارد. قارن مع عادل ضاهر، المجتمع والإنسان، دراسة في فلسفة أنطون سعادة الاجتماعية، منشورات مواقف، ط١، ١٩٨٠، ص٨٧-٨٨.
(٢٠) شهادة هنري حاماتي، ندوة سعادة، أدونيس، مصدر سبق ذكره (ندوة).
(٢١) المصدر السابق.
(٢٢) يوسف الخال، شعر ٩، شتاء ١٩٥٩، ص١٣٦.
(٢٣) حاماتي، مصدر سبق ذكره.
(٢٤) شعر ٢٢، ربيع ١٩٦٢، ص٩.
(٢٥) أنطوان سعادة، النظام الجديد، ج٧، دمشق، حزيران (يونيو) ١٩٥٠، ص٥٢-٥٣.
(٢٦) المصدر السابق، ص٢١-٢٢.
(٢٧) المصدر السابق، ج٨، ص١٩.
(٢٨) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(٢٩) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط١، ١٩٨٢، ص٦٣. ويرى خير بك أن «يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة، هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية».
(٣٠) لقد ساهم حاوي في تأسيس المجلة إبان أزمته مع قيادة الحزب، إلا أن انفصاله عنها يعود في تقديرنا إلى أسباب شخصية تتصل بطبيعته البسيكولوجية الحادة، واعتداده بقطبيته في أي عمل. وسينضم في معركة الآداب/ شعر اللاحقة إلى جبهة الآداب، ويطرح وحدة الهلال الخصيب القومية الاجتماعية باسم العروبة. وكان يطور في ذلك الطور العربي للهلال الخصيب إلى طور أساسي يشكل محور هويته.
(٣١) أدونيس، الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف، زمن الشعر، دار العودة، ط١، بيروت ١٩٧٢، ص٢٧، نشرها في شعر ١١، صيف ١٩٥٩، تحت عنوان. «محاولة في تعريف الشعر الحديث».
(٣٢) خير بك، مصدر سبق ذكره، ص٧٢.
(٣٣) حول ذلك انظر تمييز أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأ ب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٢، ص٤٧.
(٣٤) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٧٨، ص٣٠-٣١.
(٣٥) عبر الخال لاحقاً عن ذلك في حوار مع أحمد فرحات، الكفاح العربي، عدد ١٤/ ١١/ ١٩٨٣.
(٣٦) يوسف الخال، البيان، شعر، العدد الأخير، صيف-خريف ١٩٦٤، ص٧-٨.
(٣٧) أدونيس، الشعر العربي ومشكلات التجديد، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص٣١. وقد نشره في شعر، عدد ٢١، شتاء ١٩٦٢.
(٣٨) المصدر السابق، ص٥٣.
(٣٩) شعر ١٥، ١٩٦٠، ص٩٢.
(٤٠) محي الدين محمد، شعر ٢١، ١٩٦٢، ص٥ (افتتاحية العدد).
(٤١) شعر ١١، ١٩٥٩، ص٤-٥.
(٤٢) قارن مع خير بك، مصدر سبق ذكره، ص٦٨-٦٩.
(٤٣) أدونيس، في قصيدة النثر، شعر ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٥.
(٤٤) الماغوط، مجلة الآداب، العدد الأول، السنة العاشرة، ك٢ ١٩٦٢، ص٥٧-٥٩.
(٤٥) سلمى الخضراء الجيوسي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الاتحاد، الخميس ٣/ فبراير/ ٢٠٠٠.
(٤٦) حول بدايات طرح هذا المفهوم في سورية في إطار تفكيك أطروحات مجلة شعر، انظر محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢، ص٩٠-١٢٧. وحول تطويره انظر الكاتب نفسه، عالم الإنسان الصغير، مجلة الفكر الديموقراطي، عدد ٣، صيف ١٩٨٨، ص١٧٥-١٨٩.
(٤٧) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص١٢ وص٢٧.
(٤٨) المصدر السابق، ص٢٧.
(٤٩) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط٣، بيروت ١٩٨١، ص٢٤٣-٢٥١.
(٥٠) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧، ص٥٤.
(٥١) المصدر السابق، ص٥١-٥٢. قارن مع إسماعيل، مصدر سبق ذكره، ص٢٤٦-٢٤٧.
(٥٢) خير بك، مصدر سبق ذكره، ص٣٦٧.
(٥٣) الشرع، مصدر سبق ذكره، ص٥٨-٥٩.
(٥٤) الكتاب: أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت، الجزء الأول ١٩٩٥، والجزء الثاني ١٩٩٨.
(٥٥) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص٩.
(٥٦) المصدر السابق، ص١٠.
(٥٧) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٥٨) المصدر السابق، ص١٤.
(٥٩) المصدر السابق، ص٢٠-٢١.
(٦٠) انظر تطبيقات ذلك عند أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق ١٩٧٨، ص٢٤١-٢٤٩.
(٦١) ج.روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى العاكوب، مراجعة خليفة عيسى الغرابي، معهد الإنماء العربي والهيئة القومية للبحث العلمي، بيروت، طرابلس ١٩٩٠، ص١٩.
(٦٢) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص١٩.
(٦٣) المصدر السابق، ص٢٠.
(٦٤) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥، ص١٠٤.
(٦٥) أدونيس، زمن الشعر، مصدر سبق ذكره، ص١٠.
(٦٦) أدونيس، الشعرية العربية، مصدر سبق ذكره، ص١٠٦.
(٦٧) المصدر السابق، ص١٠٧.
(٦٨) أدونيس، فاتحة نهايات القرن، دار العودة، ط١، بيروت ١٩٨٠، ص٣٣٤.
(٦٩) أدونيس، الشعرية العربية، مصدر سبق ذكره، ص٣٣١.
(٧٠) المصدر السابق، ص٩٣-٩٥. قارن مع فاتحة نهايات القرن، مصدر سبق ذكره، ص٣١٣-٣١٦.
(٧١) أدونيس، الشعرية العربية، المصدر السابق، ص١٠٧-١٠٨.

تحـــــولات المقـــدّس

محمـد أركـــون

ترجمة: كامل يوسف حسين*

قصد بالعنوان الذي اخترناه هنا طرح فكرة الاستخدامات والمعاني الآخذة في التغير للمسجد في المجتمعات الاسلامية المعاصرة، وعلى الرغم من أن المؤمن عندما يكون في المسجد قد يتوقع أن يكون على اتصال مباشر مع المقدس، فانه يجد نفسه عملياً مواجهاً بتجليات لاستخدامات متغيرة لدار العبادة، تغيرات في الطبيعة غير الدينية، التي قد يجد من المتعذر عليه أن يتفهمها ويرتبط بها. والتحليل المطروح هنا هو محاولة لإيجاد فهم أفضل للمجتمعات الاسلامية المعاصرة وعلاقتها بالمسجد. والرأي الذي أجادل بشأنه وأؤمن به هو ان تاريخ المسجد بأسره ينبغي أن يعاد النظر فيه ويفسر من جديد، مع إشارة خاصة الى الاشكال والتصميمات وكذلك الأنساق السيميولوجية (أي العلامات والرموز التي يستخدمها أعضاء أي مجموعة اجتماعية لايصال القيم المشتركة) التي تحدد ادراك المفاهيم المجردة، مثل «المقدس» والطريقة التي توظف بها، وأود كذلك أن أشدد على الفكرة القائلة إن طبيعة ما يعتبر مقدساً في أي مجتمع تعد هي ذاتها موضوعاً للتغير.

تماماً كالبيعة والمعبد والكنيسة، فان المسجد كمكان للعبادة هو مبنى يحتاز فضاء ينظر إليه المؤمنون على انه مقدس ومميز عن العناصر الدنيوية المحيطة به، وانه بفضل وضعيته الطاهرة يمكن أن يوسع نطاق معنى كلمات المؤمن وأفعاله خلال وجوده هناك. وإذا تم إحداث أي تغيير في المفهوم التقليدي للمسجد وطابعه المقدس فان الوظيفة الاساسية للمسجد تشوه، ولهذا السبب فان تصميم المبنى وأشكاله وسماته الخاصة، بما في ذلك القبة، المئذنة، المحراب والمنبر يعاد إنشاؤها عادة وفقاً للتصور المعماري المألوف الذي ترسخ في أذهان الأفراد كنتيجة للتكرار المستمر عبر القرون.

شأن الاعمال الصريحة المرتبطة بأي دين، منحت المساجد تقليدياً بؤرة مركزية للجماعات المقيمة في المدن والقرى. ومثلت مثل هذه المباني بالنسبة للمؤمنين ديمومة القيم التي يضمنها حضور قدسي في مكان العبادة. والجانب النفسي لمكان العبادة الذي يشمل الذاكرة، والأفكار المستوعبة والمشاعر الفردية والجماعية على السواء. لا يؤخذ غالباً في الاعتبار بصورة كاملة من قبل المؤرخين، على الرغم من انه عنصر ثري ومركب ومهم من عناصر التاريخ، وفي حالة

* كاتب ومترجم من مصر

المسجد، وإلى جانب المواقف التقليدية والراسخة للمؤمنين حيال ما يعتبرون مقدساً، فان هناك منهاجاً حديثاً في الاقتراب من معنى «المقدس» يقوم على المنطق، ويكشف الجوانب والتغيرات التي تظل عصية على فهم أولئك الذين يقوم إيمانهم على أساس اليقين الذي يأتيه التشكك من أي منفذ وحده. فالخيار، إذن، في دراسة مكان المسجد في المجتمع الاسلامي هو خيار ينحصر بين قبول وجهة نظر المؤمنين المرتبطة بالتقاليد. وهي وجهة نظر تكرر ما ينظرون إليه على أنه «مقدس». أو محاولة تحليل المدركات والمعتقدات بوضعها في منظورها التاريخي، السوسيولوجي، الانثروبولوجي والنفسي.

وفي إطار أي جماعة اجتماعية – ثقافية محددة، فإن مفهوم المقدس يختلف في تعريفاته وحدوده ودوره، اعتماداً على استجابة تلك الجماعة للظروف التاريخية المتغيرة. هكذا فان الناس هم «ممثلون اجتماعيون» أي انهم يلعبون أدواراً مختلفة في الوقت نفسه، على سبيل المثال عندما يذهب المؤمنون للصلاة في المسجد، فإنهم يشتركون في المبنى بالتساوي مع أعضاء المجتمع الآخرين الذين ربما كان وجودهم هناك يرجع لاعتبارات سياسية او اجتماعية، وعلى المستوى الشخصي فإن المصلين سيتفاعلون معهم بطرق مختلفة، ويلعبون أدواراً مختلفة. وفي غمار محاولة إنجاز دراسة للمسجد كفضاء مقدس في المجتمع الحديث، يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الجوانب المتداخلة التالية:

١ – تقويم تاريخي.

٢ – منهاج انثروبولوجي.

٣ – تحليل سيميولوجي.

٤ – تقدير لكيفية اكتساب السلطة للشرعية.

إن كل هذه الجوانب، التي ستناقش بالتفصيل لاحقاً، ستساعد في إيضاح تحولات المقدس والتعبير عنه، وتقدم اطاراً لتقويم قضية الدين بكاملها باعتباره ظاهرة ودوره المتغير في مجتمعات تغدو علمانية بصورة متزايدة ومتشظية اجتماعياً.

وفي سياق المسجد والمجتمعات الاسلامية المعاصرة، فان هذه المهمة تغدو صعبة بصفة خاصة، لأن الفقه الراهن في الدراسات الاسلامية يميل الى أن يكون أكثر اهتماماً بتحليل وتفسير المصادر النصية منه بالمعاني والقيم المرتبطة بالمسجد. وتمس الحاجة الى تقويم نقدي لهذا الأخير، لأن كل مجتمع اسلامي يواجه أزمة عامة في تفسير معنى الموروث من التقاليد الاسلامية والتاريخ الغابر، وكنتيجة لذلك فإن وظائف المسجد واستخداماته اليوم لأغراض أخرى غير العبادة تكشف– عن برهان– عن انكسار في العلاقة المقبولة تقليدياً بين المؤمن الفرد ومكان صلاته.

تقويم تاريخي

في أي محاولة لتحديد دور المسجد وفهمه، من الضروري الأخذ في الاعتبار الوضع الذي ساد في المدينة خلال حياة الرسول صلى الله عليه وسلم. وكما هي الحال بالنسبة لأي دين جديد، فإن مسألة «المقدس» ووضعه المعرفي والطقوسي كانت قضية لها أهميتها في السنوات الأولى للاسلام. ونُظر إلى القيام ببناء مسجد للجماعة الاسلامية الناشئة في المدينة على أنه إيماءة سياسية ودينية معاً. ويشير القرآن الكريم اشارة صريحة الى مجموعة منافسة اتخذت لنفسها مكاناً للعبادة لمنافسة المسجد «الحق» الذي شيده الرسول صلى الله عليه وسلم. وتحتاج أي حركة دينية في مرحلة نشأتها لتكريس أماكنها، مبانيها، طقوسها، أعرافها، وأنماط أزيائها، لتوفير هوية مميزة للجماعة الجديدة مختلفة على نحو جلي عن كل ما حولها، وبصفة خاصة عن أولئك الذين يقيمون في المكان نفسه ويستخدمون الرموز نفسها، والمصادر النصية والمفاهيم عينها، وهو ما انطبق بالفعل على اليهود والمسيحيين الذين كانوا مستقرين في المدينة قبل عام ٦٢٢ ميلادية. وتشمل الأمثلة على التغيرات التي تم ادخالها في السنوات المبكرة من عمر الإسلام التحول باتجاه القبلة من بيت المقدس الى مكة واختيار الجمعة يوما للمسلمين، بعد أن اختار اليهود السبت، واختار المسيحيون الأحد.

يعتمد تحقيق الهدف المتمثل في اكتساب القبول واسع النطاق لمفهوم معين للمقدس يحرز السلطة الدينية والقوة السياسية– يعتمد بصورة أكبر على الفهم السائد

والجاذبية بأكثر مما يعتمد على مضمونه أو أفكاره الجوهرية. وبتعبير آخر، فان الشكل المبكر للمسجد- بيت صلاة يلحق به صحن- قد اكتسب طبيعة «مقدسة»، لا لأنه قد شيد أو صمم على نمط معين، وإنما لأنه بمرور الزمن أصبح مكرساً بفضل الوظائف التي يحققها للمؤمنين. فقد كان مفهوم المقدس نتاجاً للمفاهيم المشتركة السائدة بين المسلمين وللتضامن بين أعضاء الجماعة.

والتعريف التقليدي- الثيولوجي أو الميتافيزيقي- للمقدس باعتباره شيئاً نابعاً من أو مكرساً لله يأخذ في الاعتبار دور أولئك الأعضاء في المجتمع الذين يسعون لتكريس اطارهم الديني الدائم، الذي يشمل قيماً ستخدم باعتبارها أسس النظام السياسي والقانوني. وبالنسبة للمسلمين فإن مفهوم المقدس يربط مباشرة بكلمة الله، الوحي المنزل بنواهيه وتعاليمه، وكذلك حديث الرسول صلى الله عليه وسلم وتفسير معانيهما. ولا يستبعد مثل هذا المفهوم. بالطبع، الإبداع الجمالي والمعماري في تصميم بناء، لأن مثل هذا الإبداع يقع في مجال المعماري، وبالتالي يظل منفصلاً تماماً عن فكرة تحولات المقدس.

وبالمعايير التاريخية فإن عمارة المسجد تقدم تنوعاً كبيراً في الاساليب ينبع من تأثير عوامل مثل البيئة الثقافية والجغرافية، أهداف الراعي، ومهارات المعماري والحرفيين القائمين بعلمية البناء. وهكذا فان كل مسجد يقدم انعكاساً لنسق معرفي معين، تنطلق منه مفاهيم ومواقف فردية من جانب أولئك المشاركين في بنائه، الأمر الذي يؤدي الى تنوع في القراءات والمعاني.

منهاج انثروبولوجي

خلافاً للعديد من الفترات التاريخية والاساليب المتنوعة، فان هناك في تاريخ السيكولوجية الانسانية بصفة جوهرية مرحلتين اثنتين فقط من مراحل التطور يتعين أخذهما بعين الاعتبار، هما مرحلة المعرفة الاسطورية بمؤشراتها ومعانيها المندرجة فيها، ومرحلة المعرفة اللاأسطورية (أي المعرفة القائمة على التفكير العقلاني) ولكن مع التحفظ بأن المرحلتين ليستا محددتين بالمعنى الكرونولوجي بوضوح ويمكن أن تتعايشا في مجتمعات مفردة على امتداد فترة من الزمن.

إن ما أسميته بـ«المعرفة الاسطورية» يدور حول بناء «الحقيقة» على أساس الخيال، وليس المنطق النقدي والتصنيف المنطقي. الأسطورة هي نوع من القصص (واصطلاح القصص يرد غالباً في القرآن الكريم) وتنشأ عن العجائبي والغريب والفائق للطبيعة، و«الحقيقة» التي تعبر عنها تخاطب بصورة مباشرة المشاعر والخيال. هكذا فانه عندما يقرر القرآن الكريم ان ابراهيم الخليل- وهو من أنبياء الله الذين ينتمون الى الماضي البعيد- قد زار الكعبة المشرفة في مكة، فإنه ما من أحد يكترث بالتساؤل عن السبب في ذلك ولا متى ولا كيف. وقد كان الغرض الأصلي من مثل هذه الصورة هو أن يوجد في أذهان المصدقين الأوائل لما قاله الرسول صلى الله عليه وسلم فكرة شخصية دينية رمزية من شأن ارتباطها المباشر بالكعبة ان يدعم طبيعتها المقدسة بالنسبة للمسلمين، حيث يحل محل ارتباطاتها الوثنية السابقة معنى ديني جديد «حقيقي». ويمكن رؤية مثال مواز لمثل تحول المقدس هذا، في عهود مبكرة في تبني المسلمين لمعابد سابقة على الاسلام جرى تحويلها لتغدو بيوتاً لله. وهذا التغيير السيميولوجي- وهو تحويل في معنى رمزي عضوي قائم- نتج عن الاحتياجات الطقوسية والمعتقدات الاجتماعية والسياسية لأولئك المسلمين الأوائل. وقد سجلت أمثلة مشابهة عديدة في الكتاب المقدس في كل من العهدين القديم والجديد.

وقد بدأت عملية نزع الطابع الاسطوري عن المعرفة في أوروبا في وقت مبكر يعود الى القرن السادس عشر الميلادي. ولكن كان لابد من انتظار مرحلة التصنيع الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين لتحدث عملية متزامنة أفرزت نسقاً معرفياً يهيمن عليه الفلاسفة وليس المنظرين الثيولوجيين، الرياضيات والعلوم الطبيعية وليس المعتقد الديني، وحلول التطبيعات التقنية محل المهارات الحرفية المألوفة. وشهد القرن التاسع عشر بدايات انهيار في القيم التقليدية للمجتمعات الاسلامية، وهي عملية شجعتها عوامل خارجية (الرأسمالية والاستعمار الاوروبيان) ولم يتم التعويض عن ذلك

الانهيار بإحلال أنساق بديلة متولدة من داخل هذه المجتمعات، وبالتالي فقد كان التأثير مدمراً، ذلك انه بينما كانت الأفكار العلمانية في أوروبا يعلو شأنها، وتحل محل المفهوم التقليدي للمقدس، فانه في العالم الاسلامي تم تقويض أساسه الثيولوجي، ولم يحل مكانه في وقت لاحق أي بديل بنّاء وله معناه.

إن بناء مسجد أو زراعة أرض أو نسج سجادة أو تدريس القانون أو الفقه أو ممارسة الطب يمكن كلها النظر إليها باعتبارها أنشطة جديرة بالاشادة ومفيدة تندرج في المجال الشامل لرؤية المجتمع الانساني التي طرحتها مشيئة الله وطورها الانسان لاحقاً في سياقات سيميولوجية في مجال المعرفة الأسطورية. وجمالية المسجد التي صممت وبنيت في داخل هذا المجال لا يمكن أن تنسب فحسب الى الرعاية وموهبة المعماري، فهناك عوامل أخرى يتعين أخذها بعين الاعتبار في تقويم بناء ما بما في ذلك المسائل المتعلقة بما اذا كانت الأدوار الالهامية للإيمان الديني والمقدس قد دعمها البناء نفسه أم أضعفها.

وفي سياق المجتمعات الغابرة القائمة على المعرفة الأسطورية، كان مما لا يخطر ببال أحد أن تبنى المساجد على مبعدة من المراكز السكانية، ذلك أن مكان العبادة قد أدمج تقليدياً على الدوام بصورة وثيقة في الحياة اليومية لكل جماعة اسلامية، وبالمقابل فان بعض المساجد الحديثة- مثل تلك التي شيدت بفواصل بينها على امتداد الكورنيش حول مدينة جدة- قد شيدت كوحدات مستقلة، ولست أطرح حكماً قيمياً فيما يتعلق بعمارة أي من هذه المساجد المعاصرة غير المرتبطة بجماعات محلية، ولكني ألفت الانتباه الى تغير كبير في السياق السيميولوجي. ولكي يكون المرء منصفاً فإن المثال المطروح تواً قد ينظر إليه باعتباره نتيجة لظاهرة لم يكن من الممكن تصورها من قبل، أي المرونة السريعة التي أتاحها للافراد الاستخدام واسع النطاق للسيارات في العديد من المجتمعات الحديثة.

كان هناك دور سياسي للمسجد على الدوام، ولكن لأن الاعتبارات السياسية قد امتصها الادراك الأسطوري للمعرفة التي تشترك فيها الجماعة، فان مفهوم «المقدس» كان لا يزال بوسعه ان يصبغ كل الأنشطة والأحداث الأخرى التي تقع في المسجد بحضوره وتأثيره. وهناك مثل تاريخي جيد، هو خطبة الجمعة التي كان من الممارسات المألوفة فيها الدعاء للخليفة باعتباره الحاكم. وقد كان الغرض من هذا، إذا نظر إليه من خلال معايير عقلانية وعلمانية دقيقة، سياسياً محضاً، ولكن في النسق الأسطوري لذلك العصر كان الحاكم شخصية تضفى عليها القداسة بحكم منصبه، ودوره كحامٍ للإسلام كان ينظر إليه على أنه مقدس. وفي دراسة «مسجد الدولة» الحديث أوضح محمد الأسعد انه حتى في القرن التاسع عشر كان لا يزال من الممكن بناء المساجد بحسب نماذج المعرفة الأسطورية. وهناك استثناء بارز هو حالة محمد علي والي مصر، الذي سعى كزعيم سياسي على نحو خالص في ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى اظهار أن حكمه قوي بما فيه الكفاية للسماح له بأن يبني في القاهرة مسجداً متميزاً، كأي مسجد شيده في القرون الخوالي السلاطين العثمانيون، الذين كانت سلطتهم سياسية ودينية.

يمكننا الآن الانتقال لبحث الدور المتغير للمساجد على امتداد العالم الاسلامي منذ حصل كل بلد على استقلاله عن الحكم الاستعماري. ومنذ القرن الثامن عشر فصاعداً بدأت المواقف التقليدية من المعرفة الأسطورية في التداعي تحت تأثير الغرب. على الرغم من أن المجتمع الاسلامي ظل عموماً غير متأثر بهذا التطور. وفي البداية جرى تعليم نخب حضرية صغيرة في اطار طريقة التفكير والإدراك وتفسير الوجود الانساني والقيم الحديثة. أما في المناطق الريفية فإن الثقافة، بمعناها العرقي، قاومت القوى الجديدة، بل انه حقاً في بعض الجماعات العرقية- الثقافية، مثل البربر والاكراد، التي تشبثت بلغاتها وعاداتها، استمرت المعرفة الاسطورية في الهيمنة على مجتمعاتها حتى أواخر الاربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين.

قدِّر لظاهرة أمة- دولة الحزب الواحد، التي ظهرت كقوة سياسية جديدة بعد الاستقلال، أن تجلب تغيراً سريعاً وكبيراً في الوضع الاجتماعي. الثقافي، نجم عنه فقدان أعراف ثقافية متماسكة وضاربة الجذور، وإيجاد فوضى

دلالية، وكان معنى ذلك أن إشارات ورموز الثقافات المستوردة ووجهات النظر التي يعبر عنها النخبة الاجتماعية والعلماء قد كفت عن أن تكون مفهومة من قبل الناس العاديين، الأمر الذي أفضى إلى تردي العلاقات الاجتماعية. وعلى سبيل المثال، فان الاساليب المختلفة التي تتجلى في تصميم المساجد في أي مكان واحد بعينه اليوم لا ترتبط مع تقاليد الثقافة المحلية. وبقدر ما يتعلق الأمر بمفهوم «المقدس» في المسجد، فإن من الضروري الأخذ في الاعتبار الحقيقة القائلة إن المجتمعات الاسلامية لم تنتقل من حالة المعرفة الاسطورية، برموزها المندمجة فيها، الى حالة معرفة علمية معقلنة (الحداثة)، وإنما انتقلت الى كيان مضطرب مما يدعى بالأصالة الاسلامية (يفترض أنها تقوم على أساس المثال الذي ضربه الرسول صلى الله عليه وسلم وأوصى به) وشذرات منتزعة من سياقها من عمليات التنمية الحديثة في المجالات الاقتصادية والسياسية. وإنني أشدد على الطبيعة غير المنظمة للكيان الأيديولوجي الناجم عن هذا، والذي طورته وفرضته لاحقاً في الستينيات دولة- أمة الحزب الواحد، وهي أيديولوجية تعرضت منذ ذلك الحين، في حوالي عام ١٩٧٩، للنقد والرفض من قبل الحركات السياسية المتأسلمة (يتعين التمييز بينها وبين الحركات الاسلامية) التي وصلت إلى أن نُظر إليها، وبصفة خاصة في الغرب، باعتبارها «متشددة».

في هذا الوضع الايديولوجي المضطرب، لا يطوّر بصورة جدية أي من الفكر والثقافة الاسلاميين التقليديين أو التحديث في مجالاته الايجابية والفكرية بصورة جديدة لتفرز خلاصة جديدة من الأفكار. ويخضع تلزيم وبناء مساجد جديدة، وبالطبع، الأغراض التي تستخدم لها، تخضع على المستويات كافة وفي كل مرحلة لاعتبارات ايديولوجية متضاربة فرضتها حكومات الأمم- الدول ذات الحزب الواحد. وفي عدد محدود من البلاد، شيدت في السنوات الأخيرة مساجد كبرى ترفع مكانة الحكام والمساجد المندرجة في هذه الفئة من الناحية العملية إفصاحات رمزية عن القوة أكثر منها براهين على التُقى والورع، مع دور معاون للعبادة. إن ما حدث وما يحدث في غمار العلمنة المتزايدة لمثل هذه الفضاءات المقدسة هو نوع من الخروج بالغرض الحق منها عن مساره، على الرغم من أن معظم المؤمنين الذين يدخلون المسجد للصلاة فيه ليس لديهم بالضرورة سبب يدعوهم لأن يكونوا على وعي، كما لابد لأي تحليل موضوعي، بالتحفيز السياسي الكامن في بناء بيت أمر الله بأن يرفع على أساس من التقوى.

ونصادف كذلك الظاهرة النفسية المتعلقة بالفهم الرائج في غمار ايديولوجيا وثقافة الشباب، الذين يشكلون ديموغرافياً الغالبية بين المصلين في معظم البلاد الإسلامية اليوم. وفي حالة أعضاء الجيل الأكثر شباباً الذي ينشأ في الأحياء الأكثر فقراً من المدن بالغة الازدحام، فإن «ثقافتهم» ليست مختلفة عن ثقافة نظرائهم في المناطق الحضرية المتدنية على امتداد العالم. وبقدر ما أعلم، فلم يتم إنجاز دراسة علمية لتسجيل مواقف الشباب من الدين، المقدس، الورع، والنزعة الروحية، وتخميني هو انهم قد فقدوا الى حد كبير الاهتمام بمثل هذه الأمور، بينما يتم في الوقت نفسه استخدام المسجد للعديد من الأنماط الأخرى من الأنشطة التي يتم القيام بها باسم الدين. والشباب أكثر اهتماماً بالحصول على نتائج ملموسة فيما يتعلق بفرص العمل، الإسكان، الرفاه الاجتماعي وكذلك المضي قدماً نحو المشاركة في الأمور السياسية وقدر أكبر من الإنصاف في توزيع الثروة وتقليص الفساد. وإذا تمت تلبية مثل هذه المطالب فهل تكف المساجد القائمة عن أن يكون لها دور في المجتمع؟ وهل ستظل هناك مبادرات لبناء مساجد جديدة، إن وجود هذا الشك المستمر حول اتجاهات مستقبلية محتملة يمثل جانباً آخر من تحولات المقدس في المجتمعات الاسلامية المعاصرة.

تحليل سيميولوجي

هناك في المسجد عرف ثقافي غني يتم تقبله بصورة شاملة باعتباره كذلك من قبل المؤمنين. والأشكال والعناصر الهيكلية والفضاءات والتسهيلات المختلفة هي في هذا السياق أقل أهمية من الصحة والسلامة

التاريخية المستمدة من التكريس الأولي للمسجد الأول لله الواحد «الحق» وإضفاء الطابع القدسي عليه من خلال وجود النبي صلى الله عليه وسلم، وفي المساجد التي بنيت منذ عصره من خلال وجود العلماء الذين تلقوا التبجيل والاحترام على الدوام لمعرفتهم الدينية العميقة ونزعتهم الروحية. وقد استخدم فقهاء مشهورون المساجد. ومن المقبول عموماً ان المعرفة الدينية والتقوى الشخصية هما أمران لا ينفصلان. وبالمثل فإن الأولياء يدفنون غالباً قرب مسجد، وهكذا فانهم يمدون نطاق مفهوم ما هو مقدس إلى ما يتجاوز البناء نفسه. وحتى السوق المحيطة بمسجد، أو المتاجر المتواضعة في قرية، يمكن أن تنهل من الهالة المقدسة المرتبطة بمكان العبادة. وبالنسبة لمن يعملون فان وجوده يقدم تذكيراً دائماً بالسلوك القويم، الله، النبي، الأولياء، آيات من الذكر الحكيم، والحديث الشريف، وهذه العناصر كلها تؤدي دوراً في تنظيم الحياة الاجتماعية اليومية. هذا، من الناحية الجوهرية، هو السياق السيميولوجي الذي يحافظ عليه المسجد، الذي كان على الدوام مكاناً للتبادل الثقافي في المجتمعات الاسلامية التقليدية، وليس مبنى دينياً فحسب، يجتمع فيه المؤمنون لإقامة الصلاة، وبتعبير آخر فإن المسجد كمؤسسة له أساس اجتماعي وروحي واضح.

لقد حدث تغيير كبير بالفعل في المجتمعات الإسلامية- تغيير يضع موضع التساؤل طبيعتها الإسلامية- وبسبب هذا أشرت إلى «ما يسمى» بالمجتمعات الإسلامية. وقد كان التغيير كبيراً جداً الى حد أن معنى العلاقة بين الفرد والله، بين العابد والمعبود، قد أصبح موضوعاً جديداً للنقاش الفقهي. وقد برزت هذه المسألة للمرة الأولى كنتيجة للانقطاع الذي حدث في القرن الثامن عشر، عندما تعرض التوازن التقليدي بين الفقهاء والحكام لتغيير كبير، مع اغتصاب كل جانب لأدوار الجانب الآخر. وبسبب عدم القابلية المتصور للانفصال بين المقدس والعلماني في الاسلام، كان لا يزال من الممكن آنذاك «تبرير» هذه التغييرات للناس، ولكن الوضع، لسوء الحظ، مختلف اليوم تماماً، فنحن نشهد في الكثير من الدول الإسلامية مصادرة للحرية الدينية من جانب من يتقلدون السلطة السياسية. وفي ذلك الوضع، فإن أي علاقة مباشرة بين «العلماء» ومن أصبح ينظر إليهم من قبل من هم في السلطة على أنهم مشحونون سياسياً وبالتالي على أنهم شيء يتعين قمعه. وهكذا فان الضغوط السياسية تفضي إلى فقدان الحرية السياسية.

ولأن المسجد فضاء مقدس، فإنه ينظر إليه على أنه ينتمي إلى أعضاء المجتمع الإسلامي جميعاً. ولقد استغل البعض الحماية التي يكفلها لكل من تضمهم جدرانه، وذلك لتحقيق أهداف سياسية صريحة. وهناك من يعاملونه على أنه ملاذ عضوي من قهر متصور، وقد يستخدمه آخرون كنقطة تجميع سياسية، أو كنقطة وثوب الى طموحات حاكم بعينه أو مجموعة بذاتها. وإذا استخدم مسجد ما لمثل هذه الأغراض الدعائية أو كأداة للحفاظ على السلطة، فهل تؤدي مثل هذه الممارسات بالضرورة الى التقليل من شأن روحانية المكان باعتباره مكاناً للعبادة أو التدني بالطبيعة الروحية للعلاقة الشخصية بين المؤمن والله؟ إننا عندما نبحث تحولات المقدس، فإننا نحتاج إلى التساؤل عما إذا كانت الأنشطة غير الدينية الراهنة في المسجد تؤثر على طبيعة ما ينظر إليه المسلمون عامة على أنه «مقدس» ذاتها.

وقد خدمت العلامات والرموز المستخدمة في الماضي في غمار النقاش الديني في دفع المؤمنين الأفراد للتفكير وللسعي وراء معان أعمق، ولكنها في جانب كبير من الممارسات حل محلها النشر العام للشعارات الأيديولوجية التي لا تترك مجالاً للمناقشة. ولم يعد التعليم وظيفة ترتبط بالمسجد، والتعليم العام تقدمه مدارس وجامعات تديرها الدولة، والتي تقدم تدريباً فنياً عملياً، «حديثاً» لا يأخذ في الاعتبار أي قضايا ميتافيزيقية أو فقهية، وبالمقابل فإن «العلماء» يقومون على شأن كلياتهم الخاصة بالشريعة والفقه، والتي تستبعد المناهج العلمية الحديثة من مساقاتها. وبعد الأخذ في الاعتبار الطرق المختلفة التي استبعدت بها الأدوار التقليدية المتعددة للمسجد هل يمكننا الاستمرار في وصفه بأنه مكان «مقدس»؟

تقدير لكيفية اكتساب السلطة للشرعية

تعد المعايير التي يحكم من خلالها على دور المسجد مناسبة بالمثل في حالة الكنيسة أو البيعة أو المعبد، وهناك في المجتمعات الاسلامية اليوم أزمة معنى، لأن الجذور المستقرة منذ زمن بعيد للسلطة الدينية قد تجاوزتها النظرة الاحادية القائمة على أساس الأفكار ما بعد الحداثية التي لم تعد تعترف بمفهوم واقع واحد، وتطالب بإعادة تقويم دقيقة للحدود القائمة بين ميادين المعرفة المتخصصة. هكذا فإنه في المجتمعات الإسلامية التقليدية كانت الشرعية تضفي على السلطة الحكومية بأن يكون لها أساس ديني فحسب، غير أنه في العصور الحديثة، وعلى الرغم من أن الدور الذي تقوم به أماكن العبادة كمصادر ديناميكية للطاقة الروحية والابداع قد تقلص، فإن المسلمين- شأن معتنقي بعض الأديان الأخرى- لا يزالون يشعرون بتقارب قوي مع أماكنهم المقدسة التي تمثل بالنسبة لهم البقية الباقية من السمات المميزة لدينهم وهويته الجماعية. وعلى الرغم من هذا، فقد مالت إلى أن تصبح أماكن للجوء السياسي، بينما تقلصت أدوارها المتعددة كأماكن للعبادة وبؤر مؤسسية لمناقشة القضايا الاجتماعية والدينية. وكنتيجة لذلك فان المساجد لم يعد ينظر إليها على أنها المصدر المطلق والشامل للشرعية الاخلاقية والروحية والفكرية للجهود البشرية بكل أنواعها. ويعزى ذلك الدور اليوم غالباً إلى السياسيين والاقتصاديين والعلماء في أمريكا الشمالية وأوروبا، الذين يشكلون الجوهر الذي يولد ما يقبل عموماً باعتباره الحقيقة. وفي هذا الوضع فإن المركز السياسي والاقتصادي تمثله القوى المالية الكبرى للعالم، التي تشكل هيمنتها في إيجاد الحقيقة بالوسائل الاقتصادية والعلمية تطوراً أعتقد أنه أكثر إضراراً بالروحانية من التوحد الذي يجري انتقاده غالباً بين الدين والدولة على نحو ما يوجد في العديد من الدول الإسلامية. وعلى الرغم من أن هذا الأخير قد يعتبر أنه يمثل تهديداً داخل المجال الإسلامي، فإن تأثيرات الأولى، أي الهيمنة يسود الإحساس بها على امتداد العالم بأسره، وستكون في المدى الأطول عاملاً في تقرير مصير البشرية ككل. وبتعبير آخر فإن المراكز التقليدية للسلطة في إطار الإسلام، والتي كانت معنية أيضاً بالقيم الاجتماعية والمسائل الروحية قد أسند لها دور آخر، او استبعدت على الصعيد العملي باعتبارها المحكم الأخير في حسم القضايا الفكرية أو الاجتماعية أو المدنية.

وتتمثل المفارقة المحيطة بمسألة ما يمثل في الحقيقة السلطة الشرعية فيما يعرف بالدول- الأمم الإسلامية- تتمثل بالطريقة التي تتم بها ممارسة التمييز لا ضد الأجانب المقيمين فحسب، وإنما بين قطاعات من سكانها أنفسهم. فبينما تخضع هذه الأمم لمبدأ التسامح الكامن في صميم العديد من الأديان، والإسلام من بينها، والذي بمقتضاه تحترم حقوق الناس جميعاً وتجري حمايتها، بغض النظر عن خلفيتهم العرقية أو الدينية أو القومية، فإن حكومات قلائل هي التي قامت بذلك على صعيد الممارسة العملية. ولهذا السبب، من بين أسباب أخرى، ليس ممكناً القول على نحو استعادي إن النظم التقليدية للحكم المؤسسة على الدين قد قدمت أنماطاً أفضل من تلك التي تقدمها الدول العلمانية الحديثة.

إن أولئك الذين صمموا وبنوا المعابد والبيع والكنائس والمساجد، كلاً منهم في إطار ثقافته، جزء من بيئة اجتماعية مندمجة، ولأن أدوار ومعاني المباني الدينية التي شيدها المعماريون وكبار البنائين كانت مفهومة حق الفهم، فقد كان بمقدورهم التعبير عن مثل هذه المعاني في تصميماتهم، وهكذا فقد قدموا مساهمة كبيرة في حضارة عصرهم. وإنني لأعتبر أن هناك حاجة ماسة اليوم لأن يعاد إقرار هذه العلاقة لكي يمكن إيضاح الصلة الوثيقة بين المقدس والاجتماعي- السياسي في المجتمعات الإسلامية، ويمكن لإنجاز مثل هذا الفهم الجديد أن يساعد في استرداد الإحساس المفقود بالنظام وإعادته لمجتمعات تخضع لتغيير سريع، وكذلك السماح لأماكن جديدة للعبادة بأن تصمم وتبنى بتوظيف التحديث في عمارة جديدة وملائمة.

هدى بركات:

من تاريخ متداعٍ إلى تاريخ لا وجود له

فيصل دراج★

«كل من يعرف قول ما يقول هو ملك روما بطريقته الخاصة»

فرناندو بيسوا

يقول فرناندو بيسوا في صفحة من صفحات «كتاب اللاطمأنينة»: «ما تسلبني إيّاهُ الحياة وما تهبني لا يعنيني ولا يبكيني. بالمقابل لطالما أبكتني بضع صفحات من النثر». ربما يكون في هذه الكلمات ما يحكي عن مسار هدى بركات، ولو بقدر. فبعد حرب أقلقت «نصف عمرها»، في وطن وسّع المديح المغتبط مساحته، رأت في الكتابة وطناً مؤقتاً، في انتظار الوطن النهائي الذي لا يأتي. تقول بركات في شهادة لها: «فلأشهد إذن على آليات هذه الوحشة، على ستة عشر عاماً - ثم ما تلاها - وانما فيها أتدرب بمثابة المريدين على الشك والتملّص والتنكّر والإضمار، وأيضاً على القتل والجنون في تلافيف النوايا والهواجس».

تبدو الحرب، في الكتابة وخارجها، سيداً مرعباً، يقترح المواضيع ويملي التصور ويحدّد الوطن - المنفى. فأشباح الحرب قائمة في روايات «بركات» الثلاث، ماثلة في صبي - خنثى سوّته الكراهية رجلاً، وفي عاشق مؤمن هجره مجتمع فارقته القيم، وفي «جنة الأطلال» المستنجدة بتاريخ من غبار. والحرب - السيّد حاضرة في وعي روائي تحرّر من اليقين، فالبدايات غائمة في زمن تشظّى، والنهايات ملتبسة في زمن متطاير، والعدو الواضح كثير الأقنعة، فلا عدو سافر الوجه في زمن انهدمت ملامحه. والحرب «الأهلية» الطويلة تلغي الوطن وتملي المنفى، وتوقظ كتابة مقلقة هي المنفى النموذجي.

محت الحرب من كتابة بركات كل أثر رومانسي محتمل، فالأحداث معروفة ولا يجهلها أحد، والحوار لا ضرورة له بين متحاربين يغتالون الحوار، والمكان كله لذوات بشرية، ظهرت «فجأة» غامضة، تحتاج السبر والتحليل والتقصي، ويظل فيها الكثير من الخفاء. لهذا تسأل «هدى» أكثر مما تجيب، راضية بأجزاء الحياة البسيطة، التي هي ليست بسيطة على الإطلاق، بعد أن أدركت أن الحقائق الكبرى لا وجود لها، وأن هذه الحقائق مسكونة بالعماء والتعصب. ولعل المعيش المرعب، كما الابتعاد المديد عنه، هو الذي خلق تجربة كتابية فاتنة، لا تكرّر تجربة سبقت، ولا تنظر إلى «الأسلاف» باهتمام كبير.

★ ناقد وأكاديمي من فلسطين

١- حجر الضحك: رواية التحوّل الهجين:

تسرد «حجر الضحك» سيرة التحول الهجين، الذي يرد الإنسان من طبيعة إلى أخرى. تأتي الهُجنة من رخاوة الموضوع المروعة، إذ الإنسان ينتقل من حالة إلى حالة تالية، تغاير الأولى إلى حدود الفراق، ومن عنف أدوات التحويل، التي تقترحها الحرب وتعيد توليدها بلا انقطاع. تنجز الحرب، التي اختبرت موضوعاً هشاً، تحولاً مأساوياً، يتجاوز المتوقع ولا يأتلف مع المنتظر. كأن الحرب خالق شاذ، يعطي مخلوقاته الشائهة ولادات متناتجة، تنقلها من طبائع بدت سوية ذات مرة، إلى طبائع متداعية. فما كان مكاناً للإقامة يصبح موقعاً للعبور، وما كان فعلاً متأنياً يطرده فعل معطوب عجول. تمحو الحرب زمن المتوقع وتنفتح على زمن من سديم.

تكشف الرواية عن موضوعها في استهلال روائي من اثنتي عشرة صفحة، وفي ختام باتر من ثلاث صفحات وبضعة سطور. والختام الروائي هو الفصل الخامس والأخير من حكاية مؤسية، انتهت إلى ما شاءتها الحرب أن تنتهي إليه، مؤكدة الحرب سيداً مطاعاً والبشر آنية من فخار. في البدء كانت البراءة، أو ما بدا بريئاً، وفي النهاية هيمن دنس لا يرحل ولا يزول. أملت هزيمة البراءة، وهي انتصار الحرب على غيرها، صفحات متقشفة أخيرة، تقول بتحول مشؤوم لا رجعة عنه، ينصّب البشر ذئاباً والاغتصاب عادة يومية. وبين الفصل الأول القصير، الذي يعلن عن الإنسان الذي تختبره الحرب، والفصل الأخير الباتر، الذي يصرّح بمآل الاختبار، تسرد الرواية في ثلاثة فصول طويلة - مائتان وأربع وثلاثون صفحة - تعاقب التحولات الشائهة، التي تنتهي بـ «ولادة جديدة».

تسرد الفصول الثلاثة، القائمة بين الختام والاستهلال، سيرورة التفكك، التي تمحو إنساناً، وسيرورة التكوّن، التي تستولد من الممحيّ إنساناً جديداً. يخلق كل فصل مسافة متنامية بين ما كان وما سيكون، إلى أن يتبدد زمن الاستهلال ويتكون زمن آخر منقطع عنه. يتكشف التبدل، وحدوده براءة منقضية ودنس مقيم، في شخصية مركزية تساوي ذاتها، لها من الصفات ما يميزها من غيرها، وتساوي غيرها، ففي مصيرها تتراءى مصائر أخرى. ولعل وجود الشخصية في ذاتها وفي غيرها هو ما يجعلها دائمة الحضور، تستهل الحدث الروائي وتغلقه، وتحمل التبدل وتصرح به.

تنفتح الرواية على «خليل» وتنغلق عليه، تسرد تحولاته، وتسرد بها وجوه الحرب، التي تدفن البشر وتستولدهم. تبدأ الرواية بالجملة التالية: «لم تكن ساقا خليل طويلتين بالقدر الكافي»، وتنتهي بـ «تحركت السيارة، ومن زجاجها الخلفي كان يبدو خليل عريض المنكبين في جاكيته الجلدية البنية.. مشت السيارة وراحت تبتعد. كان خليل يغادر الشارع كأن إلى فوق». يملأ «خليل» صفحات الروايات كلها، فهو الموضوع الرخو الذي ينقلب من حال إلى حال، والموقع المركزي الذي يُعالن بوجوه الحرب وبآثارها. يبدأ بـ «ساقيه» وتمده الحرب بـ «ساقين طويلتين» منعتهما عنه ولادته الطبيعية. يشير الانتقال إلى شخص ودّع أحواله القديمة وحظي بولادة جديدة. تعين الرواية تحولات شخصيتها المركزية، في زمن الحرب، بمستويات ثلاثة: مستوى أول قوامه شخصيات غير متساوية، تضيء الشخصية المركزية في زمن البراءة المفترضة، وتبني دلالتها في زمن الإثم والتداعي. كأن الشخصيات المتعاقبة مرايا، تعكس وجوه الشخصية المتحولة، وتعكس سيرورة تفككها وتكوّنها من جديد. يظهر البريء الأنيق الذي هذّبته تربية مدينية متأنية، إلى أن يسقط برصاصة جاءته من «جهة الشرق». يتلوه «ريفي» جميل، تأنّت الطبيعة في خلقه وأغدقت عليه جمالاً فريداً، يسقط بدوره برصاصة أتت من «غرب المدينة». توقظ هاتان الشخصيتان في «خليل» عواطف متناقضة: يعشق فيهما ما يتوق إليه، ويكره فيهما ما يشعره بنقصه. يخلف موتهما عزلة باردة وتحرراً غريباً: عزلة تغزوه بعد غياب من أحب، وتحرراً من صور عشقها وقصّر عنها، قوامها الجمال والقوة والأناقة. إنه جدل الحب والكراهية، الذي ينتهي إلى كراهية خالصة، بعد موت المرجع الجميل. ذلك

الموت هو عزاء المدينة الوحيد، وهو الذي يستجمع شظاياها الصغيرة الكثيرة، يشدها إليه كبرادة ممغنطة. حين يشتد القصف يحبس الموت وراء مكتبه الموت سيد الوضوح..». يحدد القصف ظهور الشمس ومغيبها، وتعلن القذيفة عن حلول الظهيرة واقتراب الليل

أن الجميل الذي مات، أمات في «خليل» نزوعه المحتمل إلى الحب والجمال. لهذا يتلو ابن المدينة المهذب «ناجي» مسخ لا تاريخ له يدعى «العريس»، ويأخذ مكان الريفي الفاتن «يوسف» مخلوق هجين يدعى «الأخ». كأن في الحرب ما يمسخ اللغة ويلغيها، فـ «العريس» مسؤول عن مصائب الضعفاء، و «الأخ» يبطل معنى الأخوة ويرتاح إلى الاغتيال.

تطرد الحرب فئة معينة من البشر، وتستقدم أخرى تحتفي بالقبح والكراهية واللغة المنتهكة. وعلى من تبقى أن يذعن إلى «الأخوة» القاتلة، أو أن ينتهي إلى رغبات «العريس»، الذي يشتري بأرواح البشر أناقة منفّرة. لذلك، ينزاح «خليل»، بعد موت مرجعيه الجميلين، من زمن الحب والموادعة إلى زمن العزلة القاهرة، منتظراً الانتقال النهائي إلى مواقع «الأخوّة» المرعبة: «بعد مقتل ناجي ما عاد لجسد خليل من أخ أو مثيل قريب. ص: ٨٩»، وبعد مقتل «يوسف» لم يعد جسد خليل يسير معه إلى أي مكان ص: ١٧٢». ينزف المجتمع وجوهه الجميلة ويحتفظ بمن يطلق النار من جهة الشرق وجهة الغرب معاً. وإذا كانت ذاكرة الإنسان العادي مقبرة مسوّرة بالشجن، فإن ذاكرة «خليل» الذي حظي بولادة قاتلة، تعفيه من التذكر والأطياف المؤسية.

يتحدّد «خليل» باغتراب مؤقت، اجتاحه بعد رحيل «الجسد القريب»، كما لو كان قد فقد جسداً واستعصى عليه الجسد الذي يريد. بيد أن المعطوب، الذي يسوقه عطبه وينصاع إليه، يتحدّد أيضاً بفضاء الحرب الاجتماعي، الذي يسرد «خيبة» من رحلوا، ويُعالن بقدرة «الأحياء» على التكيّف. فـ «الحرب» واقع غير متوقع يغاير الواقع المعقول، له زمنه ومكانه وضحكه وجرذانه، وله «أخوة» قانونها الاغتيال. بعد «البيت» تأتي «الشقة»، بعد «المسكن» تجيء «البناية»، وبعد «المنزل» يسيطر مكان عابر، كان حميماً ودافئ الترتيب في زمن مضى. هناك دائماً طبيعة أولى، اغتصبتها الحرب وأنجبتها طبيعة ثانية، تستوي الأمكنة والأزمنة والحيوانات والبشر. يصير المكان الحميم القديم «شقة» مستباحة النوافذ والأبواب، ويصبح الزمان «قصفا» منقطعاً عن زمن قديم، تستهله الشمس ويختمه المغيب: «القصف يعيد توزيع التواقيت على المدينة كإمساكيات شهر رمضان. قبل القصف – خلال القصف – خلال القصف الطويل – بعد القصف – قبل القصف.. القصف السعيد يرد إليك الوقت الأصلي، ويعيد التماسك الأول إلى المدينة. الموت هو عزاء المدينة الوحيد، وهو الذي يستجمع شظاياها الصغيرة الكثيرة، يشدها إليه كبرادة ممغنطة. حين يشتد القصف يحبس الموت وراء مكتبه الموت سيد الوضوح..». يحدد القصف ظهور الشمس ومغيبها، وتعلن القذيفة عن حلول الظهيرة واقتراب الليل. في تعيين القذيفة مرجع للزمن ما يثير الضحك، وفي تثبيت القصف جدول زمني ما يبعث على السخرية، وفي الأمرين معاً ما يتلف العقل والضحك، لأن غاية القذيفة أشلاء مترامية. تضحك المدينة، التي لم تعد مدينة، من أشلائها الدامية حين تقبل بـ «توقيت» القذيفة وبمرجعية القصف، طاردة من المضحك العادي معناه، ومصيّرة الضحك إلى طقس جماعي جوهره الجنون: «هذا أكثر مكان، أكثر بقعة، يضحك فيها الناس في العالم. في عز القصف العشوائي يضحك الأولاد ويضحك الموظفون لأنها أيام عطلة. صاحب الفرن سيضحك لأن الناس ستشتري أكثر من حاجتها، صاحب محطة البنزين سيضحك لأن سلطته تغدو كسلطة البطاركة القدماء، المصرفي سيضحك لأن التحويلات سوف تتدفق من الخارج، والشاعر سيضحك لأنه سيحزن أكثر.. حتى أمهات الموتى يضحكن لأن وفوداً جديداً ستلحق بأبنائهن فوق، فتؤنسهم، وتخفف وحشة الأمهات..». «ما من شيء إلا ويمكن أن يصبح طبيعياً، وما من طبيعي إلا وتمكن إزالته»، يقول باسكال بيد أن «الأسباب الصالحة»، التي تخلي مواقعها لـ «الأسباب الرديئة»، تقوّض معنى الطبيعي وتأتي بطبيعة مضادة. يصدر الضحك السوي عن كسر مألوف الإنسان، ويأتي «الضحك السيء» من كسر الإنسان وما اعتاد عليه. والضاحك المجنون هو من تخفّف من «جثته» الأولى واندس سعيداً في «جثة» جديدة، ورأى في القبور قصوراً أنيقة.

تساقط «جسد خليل»، بعد أن ودّع «الأموات» وآثر العزلة.

تمحو الحرب في البشر طبائع سابقة وتملي عليهم طبائع لاحقة. غير أن عنف الإملاء، يجعل فعل «التطبيع» ولادة قاتلة

وحين خرج من عزلته ملأ فراغه بلغة المدينة، القائلة بسيطرة المكان وتداعي «السكن» وبرجولة القصف وتفكك الساعة، ويضحك سيء ويجرذان أليفة: «صار الجرذ الجبان يمر بقرب قدم أخيه الإنسان بتؤدة دونما ذعر أو إحساس بالنقيصة، وقد ينظر في وجهه طويلاً قبل أن يغمز لرفاقه باللحاق به إلى شوارع صار يملك حيزاً حقيقياً فيها. ص: ١٠٥». يخرج المغترب المجزوء من عزلته ويمتلئ بلغة المدينة، ينتقل من سيرورة التفكك إلى سيرورة التكون الهجين. فبعد أن تفكك فيه ما يحيل على براءة ريفية وتهذيب مديني وشعور بالعجز أمام ألوان المدينة، ترك ذاته الفارغة تحتشد بدخان الحرب وبؤس الكم وعطن السياسة، منتظراً «ساقين طويلتين»، منعتهما عنه الولادة الطبيعية، وأمدته بهما حرب غريبة، هي ليست بالحرب تماماً، لأنها تخلع أعضاء بعض البشر وتجود بها على بشر آخرين.

تمحو الحرب في البشر طبائع سابقة وتملي عليهم طبائع لاحقة. غير أن عنف الإملاء، يجعل فعل «التطبيع» ولادة قاتلة: ينبثق الوليد من جسد سابق عليه غدا جثة، وتأتي «الساقان الطويلتان» إلى الوليد من «أخ» اغتُصبت ساقيه. وما ساقي «خليل»، والحالة هذه، إلا ساقي صديقه القتيل «ناجي»، الذي كان يسبق دائماً «الوليد الهجين»، الذي اغتصب جسده لاحقاً. تتحدد الحرب افتراساً للأرواح والأجساد، يقود البعض إلى الموت، وينعم على من تبقى بولادة هي موت آخر. وعن هذه الدلالة يصدر المستوى الثالث، الذي اشتقته هدى بركات من فعل إشاري، احتضن طقوس الموت والميلاد هو: العملية الجراحية، التي تريح «المريض» من آلامه، وتهبه جسداً صحيحاً. فبعد أن تحرّر «الولد الهجين» من زمن البراءة، وانفتح على زمن الحرب والكراهية، بتر ذاته من ذاته، وانقلب «أخاً» عريض المنكبين، يمتعه القصف ولا يزجر الجرذان المستأنسة. «كان خليل فرحاناً كطفل بجسده الجديد، المعافى، لم يكن يعرف كيفية التعبير عن فرحه.. ص: ٢٠٦». تعبّر العملية الجراحية عن جسد مختَلس من الآخرين وعن فرح يهجس بالاغتصاب. بترت العملية من الولد الهجين روحه وساقين قصيرتين، وأغنته بساقين مسلَحين وروحاً ميتة.

تُعالن العملية، التي تبادل «معدة واهنة» بروح قاتلة، بمادة بشرية مؤثثة بالكراهية الخالصة، عرفت ذات مرة شيئاً قريباً من الحب والموادعة. يقول «الوليد» الذي سقط من رحم الحرب: «إننا نعرف الآن أن ما من خيار: أن تحب نفسك يعني أن تكره الآخرين. الكراهية، الكراهية. الكراهية أمي التي تحبني. الكراهية لأتنفس جيداً. الكراهية لتسري الحياة في عروقي..». «الحرب هي المستشفى الغريب الذي ينضج أرواحاً تتغذى على أرواح الآخرين»، و «البغي هو أن تريد لنفسك عن طريق ما لا تستطيعه إلا عن طريق آخر..». يقول باسكال ينطبق قول الفيلسوف الفرنسي على ابن الكراهية، الذي يرى في اعتناق الكراهية شرطاً للحياة، وفي كراهية الذات أثراً لمحبة الآخرين، مطمئناً إلى تصور مقلوب، يؤانس الجرذان ويفتك بالبشر.

تحول الحرب المدينة إلى غابة والبشر إلى ذئاب: «كان الملفت للنظر في ليل هذه الشوارع هو كثرة الكلاب حتى توجس السائر أن يضرب المدينة داء الكلب.. لا بد أن كلاب «الأسواق».. قد عادت ذئاباً حقيقية، فكر خليل، وحين رفع رأسه إلى السماء ورأى استدارة القمر وما يشبه من غيوم كحلية وسوداء توجس من العواء العميق

تحول الحرب المدينة إلى غابة والبشر إلى ذئاب: «كان الملفت للنظر في ليل هذه الشوارع هو كثرة الكلاب حتى توجس السائر أن يضرب المدينة داء الكلب.. لا بد أن كلاب «الأسواق».. قد عادت ذئاباً حقيقية، فكر خليل، وحين رفع رأسه إلى السماء ورأى استدارة القمر وما يشبه من غيوم كحلية وسوداء توجس من العواء العميق وقال.. ستصير ذئاباً». يعثر خليل، بعد سيرورة التكوّن المكتملة، على مجازه: يستذئب. استكلب في ساعات العزلة المحاصرة، واستيقظ سعاره آن القصف الطويل، واستذئب حين أدمن هواء المدينة – الغابة. يتوجس «خليل» من الكلاب التي تشبه الذئاب في أول الرواية، ويأنس إليها حين يكتمل التكون.

تظهر الإشارة إلى اختلاط الكلاب بالذئاب في بداية الفصل الثاني: ص: ٣٦، حين كان «خليل» ضيق الكتفين بقميص فقير، وتعود الإشارة واسعة في نهاية الفصل الرابع، ص: ٢٤٢، عندما رأى في الكراهية أماً رؤوماً. «في المرتفعات البعيدة تسير الذئاب متلازمة في خط عرضي طويل يترك خطوطه المتوازية على الثلج الفسيح والمنحدرات التي ينفخها ضوء القمر..». إن

المرتفعات البعيدة هي «الفوق» الاجتماعي، الذي بلغه الإنسان المستذئب، حيث «الأخ» يلتهم غيره من «الأخوة» و «العريس» يفترس «الكلاب»، التي لم تستذئب بعد.

يتكشف «خليل» في رواية هدى بركات شخصية من طبقات متعددة: فهو أولاً مثقف ريفي مغلوب على أمره، لا يطاول غيره حيلة وتجربة، تحاصره «مدينة متوسطية» متحاربة، مكتنزة بعادات متعارضة وبأخلاط بشرية وبفروق طبقية، تضيف إلى عجزه الذاتي عجزاً متراكماً. تخلق الرواية قامة البريء الفقير بإشارات كثيرة: قليل القامة طفولي المظهر وأقرب إلى الشحوب، مقنن الحركة في خجله المقموع، ضيق الكتفين مبتور الحركة، يضطرب في موروثه ولا يحسن الإفصاح، منعزل في غرفة فقيرة مؤتلف مع القليل، لا هو رجل بين الرجال وليس له في عالم الصبية مكان. إنه صورة عن بسطاء تكدسوا في زوايا بيروت، نسيوا عبق الريف وأخطأوا عطر المدينة. تكشف الحرب حين تضع الريفي على أعتاب «سادة الحرب» عن ثقل حصاره وعن سديم الحرب في مدينة هجينة، تهمش من يقول بـ «فضيلة الأجزاء»، وتستذئب المقهورين.

يتلو الطبقة الأولى، التي تسوّي المقهور بغيره من المقهورين، طبقة لاحقة، تذيع أحوال «ذكر» مكبوت إلى تخوم المرض. قامة قليلة وشعر كستنائي وحضور ممسوح، لا هو بالذكر الذي اشتدت ذكورته وخالط الأنثى، ولا هو بالأنثى التي استنامت للذكر. صورة أخرى عن وضعه الاجتماعي، الذي يضعه داخل بيروت وخارجها. فهو في بيروت مكاناً، دون أن يكون فيها إقامة، ففي المدينة رعب محتجب يهمش «الغرباء». يلغي الريفي المغترب فيه معنى المواطن، وينفي عنه الكبت صفة الذكورة. إنه المواطن الذي أجلت مواطنته في الذكر المؤجل المذكورة، عليه أن يداري جسده في انتظار «الوطن القادم». والوطن السعيد المنتظر هو الحرب، التي وضعت في الكتفين الضيقين منكبين واسعين، ودفعت «المواطن السعيد» إلى اغتصاب جارته دون عقاب. إنه الذكر الذي حررت «البندقية» ذكورته وهزم جارته المستضعفة، مصيّراً الجنس عدواناً والعدوان فعلاً «جنسياً».

يظهر «خليل»، في مستوى أول، إنساناً مقهوراً تحرر خطأ، وفي مستوى ثان، ذكراً مكبوتاً أيقظ العنف غريزته الهاربة. غير أن هذين المستويين وجهان خارجيان لمستوى أكثر عمقاً ودلالة هو: الإنسان – الخنثى. في لطفه المسالم ما يوحي بأنثى وفي رقته الصامتة ما ينفي الذكر. مخلوق هجين، أضاع الذكر الذي لم يَكُنْهُ وأخطأ الأنثى التي لم تستقر فيه. فيه من الأنوثة ما يلتبس برجولة مؤجلة ومن الذكورة ما يتاخم أنوثة مقنّعة. موزع هو على اتجاهين غائمين وعلى رغبتين ضبابيتين، يقمع فيه الذكر الأنثى وتصمت وتجابه فيه الأنثى الذكر ويسكت. ولهذا يلتف الإنسان – الخنثى، الذي جاوز العشرين، على ذاته المضطربة، ليكون «دجاجة عجوزا» و «عانسا» و «أرملة مهجورة»، وجسداً متوتراً يكتفي بأحلام رطبة يكون فيها ذكراً وأنثى في آن.

يعبّر المجاز الفني، الذي خلقته هدى بركات، عن تصوّر روائي نوعي، عناصره ثقافة راقية وتجربة بعيدة عن التذهين واجتهاد رهيف

عاش الإنسان – الخنثى تناقضاته موزعاً على اتجاهات متعددة إلى أن جاءت الحرب ووحدته، غدا ذكراً، وآية ذكورته اغتصاب جارته، التي عادت من المنفى إلى «الوطن». وأصبح «رجلا»، وبرهان رجولته كتفان عريضان وشاربان كثيفان. فارق حرمانه وصار منعماً، ودليل نعمته سيارة و «مرافق» وجاكيت جلدي بنيّ اللون. ولادة جديدة متكاملة الأجزاء، نقلته من المراهقة الطويلة إلى الرجولة، ومن الجنس الملتبس إلى الذكورة الواضحة، ومن حي فقير إلى «أعلى»، يخالط فيه «سادة الحرب»، ويمسي «أخا» جديداً. ليس غريباً، والحالة هذه، أن يتخلّص «الوليد» من تمازج الحب والكراهية، الذي وسم علاقته مع «صديقيه القتيلين»، وأن ينطق اتساقه الجديد بكراهية نقية لا أخلاط فيها، كما لو كان «موت الجميل» قد محا فيه عجزه القديم، وبعثه صلباً قوياً، يقف فوق القبور ولا يراها.

يحقق مجاز الإنسان – الخنثى، في رواية «حجر الضحك»، وظائف ثلاث: فهو، أولاً، المجال الدلالي الذي يتطوّر فيه الفعل الروائي، منتقلاً من الخنوثة العاطلة إلى

«الاغتصاب المخنّث» كاشفاً عن معنى الحرب وطبيعة المادة البشرية، التي أنتجت الحرب وأعادت الحرب إنتاجها. وهو، ثانياً، أداة فنية مطابقة، تبني زمن الحرب بما هو زمن مأساوي وساخر في آن، ذلك أن من ولد معطوباً يتجاوز ذاته بما يوطن العطب ويؤمّن له الثبات. وهو، ثالثاً، البنية الزمنية الملتبسة، التي تفتح الحاضر على غيره من الأزمنة، وتضع في الأزمنة المحتملة عطباً جوهرياً. ولعل بؤس الحاضر، الذي يحتضن «منكبين عريضين» يثيران السخرية، هو ما ربط التلميذ الخائب بمعلم قديم لا يقل خيبة، وربط المعلم التقليدي ببلاغة قديمة تستحق الهجاء. في صفحة لامعة من صفحات لامعة كثيرة، تكتب هدى بركات ساخرة من المدرسة التقليدية: «ربّت الأستاذ مقبل على كتفه عابساً بعينين حنونتين..: أنت شيء آخر يا خليل، سوف يكون لك شأن، تذكّر كلامي. حين يتذكر كلامه يفكر أن الجد قد قتله لا أحد أجنحة الحزب المتكاثرة. ما قتله هو نظارته السميكة التي لم يعد في ذاكرة خليل غيرها.. وبين أن يكون التاريخ شحذاً قوياً للمخيلة في التكميلي الأول، أو أن يكون لفظاً للغة مقعرة في الثانوي الأول قعد خليل.. يضحك مع الحس الوطني. ص: ١٣٤ - ١٣٥». ترتد الخنوثة إلى الوراء مستحضرة معلماً معطوباً يُنهي عن الضحك ويحتفي برجولة اللغة، ويقمع المعيش ويزهو بالحكايات. أفرغ «التلميذ النجيب» عقله من الضحك والعقل والأنوثة، واستبقى رجولة اللغة المقعّرة، التي تستولد من «أيديولوجيا الثورة» الجاكيت الجلدي، ومن مبادئ الحزب أصول الاغتصاب المنظّم. يعبّر المجاز الفني، الذي خلقته هدى بركات، عن تصوّر روائي نوعي، عناصره ثقافة راقية وتجربة بعيدة عن التذهين واجتهاد رهيف، يسائل «الممكن الروائي»، ويأتي بإجابات فنية، تسخّف التقليدي وتفضح فراغه المتناتج.

تنغلق رواية هدى بركات على فضاء مشبع بالفقد والخواء. فلا شيء يرجى من زمن اغتصب الأخلاق واللغة وتمسك بـ «جاكيت جلدي» أنيق. تنهي الرواية حديثها بالكلمات التالية: «كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحات الأولى، صرت تعرف أكثر مني. الكيمياء. حجر الضحك». تتأسى الرواية على «البطل»، الذي أشفقت عليه في بداية الحكاية، بعد أن تمرد عليها وانغمس في ضحك المدينة، حيث القصف يستولد الضحك، والضحك يستقدم القصف، والقصف والضحك يرميان بالفضيلة إلى جهنم.

السؤال الذي يُطرح، في النهاية، على الرواية هو التالي: ما هو الزمن التاريخي الذي يضطرب فيه بشر يتقاتلون يستكلبون لحظة ويستذئبون في لحظة تالية؟ أو ما هو الشكل التاريخي في مدينة تبدّلها الحرب إلى غاب بشري يلتهم قويُّه ضعيفَه؟ يأتي الجواب البسيط من معطف «حرب السنتين» الشهيرة وما تلاها. غير أن الرواية تسخر من «السنتين» وهي ترجع وراء إلى الأستاذ القديم الذي يكره الضحك. وقد يقترح جواب آخر مجاز: الاغتصاب، الذي ينفي معنى السياسة والثقافة والقانون والمواطنة، أي كل ما تقول به الحداثة الاجتماعية التي عرفتها المجتمعات الحديثة. يعترف الجواب، وهو «ثقافي»، عن نقصه منذ البداية، لأنه يراصف المقولات ولا يسأل عن تاريخها. وواقع الأمر، أن التاريخ الحقيقي، الذي انتهت الرواية إليه، قائم في مجاز الإنسان - الخنثى، الذي يتقهقر وراء كلما اعتقد التقدم إلى الأمام. إنه بنية تاريخية معوّقة، تضع الزمن الحديث في أطر اجتماعية لا حداثة فيها، منتهية إلى حداثة الموضوع وتقليدية البنية، أي إلى زمن تاريخي هجين، يفصل بين اللغة ومواضيعها، وبين المواضيع واستعمالاتها. تفكك اللغة المقعرة المدرسة الحديثة، ويبدّد الوعي الريفي الثقافة الجامعية، وتمحو ايديولوجيا المرتبة السياسةَ ومعنى الحزب السياسي. ولعل هذا التراصف الهجين، الذي تبتلع فيه البنية المسيطرة مواضيعها الجديدة، هو الذي يطلق لغة هجينة، تخطئ المعنى أو تغتاله، كأن يكون «المرافق» إشارة سياسية، وأن يكون الصعود إلى «فوق» عملاً «ثوريا» لصالح «الجماهير. يتراءى، في الحالات جميعاً، زمن تاريخي هجين، لا يفارق القديم الذي يقيده، ولا يلتقي بالحديث الذي ينتسب إليه. لهذا كان المثقف الريفي إنساناً - خنثى، قبل أن تروّضه الحرب، وبقي كما كان بعد أن أصبح «زعيماً»، عندما ساوى بين الذكورة والاغتصاب، وبين الذكورة المغتصبة والرجولة السياسية. لم يكن سوياً في جسده القديم، ولم يغدُ سوياً في جسده الجديد، الذي دشّن ولادته السعيدة بفعل مريض

هو: الاغتصاب.

تتضمن «حجر الضحك» خطابين متلازمين متفاوتي الحضور، يرى احدهما إلى الحرب ووجوهها، ويتأمل ثانيهما الكتابة والصمت والأسى، أي ما يرفض الحرب ويشجب آثارها. يظهر الخطاب الأول في سيرة الإنسان المعوَق، ويتلامح الخطاب الثاني في سيرة ذاتية مستترة، هي سيرة الأنثى – الراوية، التي تحايث «بطلها» المبتور، قبل أن «يهجرها» إلى رجولة قاتلة. تقول الرواية في سطورها الأخيرة: «اقتربت من زجاج الباب الخلفي... .. إلى أين قلت فلم يسمعني.. هذا أنا قلت له، فلم يستدر.. كم تغيرت منذ وضعتك في الصفحة الأولى، صرت تعرف أكثر مني. الكيمياء. حجر الضحك. خليل. بطلي الحبيب. بطلي الحبيب». حجبت الراوية صوتها في زمن الاتصال وأفصحت عنه لحظة الانفصال الأخير، احتجاجاً على اكتشاف فاجع، لم تتوقعه ولا تقبل به. اكتشفت الراوية، في النهاية، ما أرادت لها الكتابة – الحقيقة أن تكتشفه، فأغلقت «سريعا» موضوع حكايتها (ثلاث صفحات)، واستمرت رحلتها مع الكتابة – الحقيقة، التي كشفت لها عن مآل فاجع، لم تنتظره.

زاملت الرواية، منذ البدء، «شخصا» تعرفه، وكشفت عن ذاتها في حضور متناوب مجزوء، مطمئنة إلى غبطة الوصال، إلى أن داهمها ما لا تريد، فألقت بالقناع وضاعفت «صرخة الكتابة». تقول في الصفحات الأولى: «فمدينتنا المتوسطية الجميلة قد تضخمت على نحو مبالغ فيه في تلك السنوات الأخيرة.. حين تستوي الشمس عندنا.. .. أين نذهب بكل ما رأينا؟.. فالأعياد التي نتهيأ لها.. ..». تغيب صيغة الـ «هو» ويقف «خليل» مع الراوية التي تتحدث باسميهما، أو تقف معه وتترك له لغة بصيغة «الجمع»، فالمدينة المتوسطية للبطل والحبيبة والجميع. وقد تتحدث الراوية عن «بطلها»، وبه، ملغية المسافة بينهما، ومرتاحة إلى «آخر»، هو جزء منها، كأن تقول: «تجلس امرأة عمي على الأرض، .. ..، حين كانت امرأة عمي صبية تتعلم من أمها.. .. أيام يقول عمي ويتنهد حنيناً قبل أن يتابع.. .. ص: ١١٨ – ١١٩». يتداخل السارد والمسرود إلى حدود التماهي، قبل أن يحمل كل منهما صوته المجزوء، ويمعن في الفراق.

«غاب خليل، صار ذكراً يضحك. وأنا بقيت امرأة تكتب». تقول الرواية في النهاية. تفصل النهاية بين الذكر الضاحك والأنثى الكاتبة، بين الحرب التي هزمت غيرها والكتابة المستقرة في زمن مفقود، أو بين الذكر المتحقق في ضحكة القاتل والأنثى الخائبة، التي لاذت بالكتابة. كأن الأنثى، التي لم تحقق ما أرادت، تنتظر، وهي تكتب، زمناً لم يأتِ، أو زمناً لن يجيء، زمناً سوياً، لا يؤنث المزوَر ولا يزوِر المؤنث. فـ «الجثة» مؤنث، كما تقول الرواية، ذكراً كانت أم أنثى، والذكر هو ما هو عليه قبل أن يموت، فإن مات أصبح «أنثى»، كما لو كانت الأنثى هي الذكر الذي غدا «جثة».

في «حجر الضحك» ما يجعلها رواية نوعية عن حرب محددة المكان والزمان، ورواية آسرة عن اللامعقول في الأزمنة المريضة

«ذكر يضحك، وامرأة تكتب». يواجه الذكر الأنثى، ويقابل الضحك الكتابة. بيد أن رد الكلمات إلى دلالاتها يسمح بصيغة أخرى: يواجه الاغتصاب السلام، ويقابل الجنون الحكمة، أو: يجابه الاغتصاب المجنون الحكمة المسالمة. فالسلام هو الأنثى والكتابة هي الحكمة، والأنثى الحكيمة هي التي تواجه الحرب بالكتابة. والأنثى، التي ترد على الضحك القاتل بالكتابة، مجاز، يحتضن العاقل المسالم، ذكراً كان أم أنثى. وإذا كان «خليل» مسالماً، في البداية، بفضل الأنثى التي هي فيه، فإن أنثى «الأخ» القاتل مليئة بالجنون. كأن الأنوثة المتحققة، كما الكتابة، اغتراب، يفرض انتظار زمن مغاير، يأتي ولا يأتي معاً، يتلامح في الكتابة وينطوي متناثراً خارجها.

في «حجر الضحك» ما يجعلها رواية نوعية عن حرب محددة المكان والزمان، ورواية آسرة عن اللامعقول في الأزمنة المريضة.

٢- أهل الهوى: رواية الانفصال الأسيان:

تتوزع الحرب على «حجر الضحك» و«أهل الهوى» بشكلين مختلفين: فهي، في الأولى، مباشرة صريحة، وهي في الثانية لا مباشرة، حاضرة ومقنَعة. بعيدة هي بمخلوقاتها المفترسة، وقريبة بمخلوق بريء التقى، صدفة، المخلوقات العجيبة. كأن في الرواية الجديدة ما يستكمل الأولى ويعارضها معاً: يستكملها واضعاً الحرب

في عاشق مجنون، ويعارضها بمواد الحكاية وأقدارها المختلفة.

يحقق الإنسان المبتور، في الرواية الأولى، هجنته الكاملة في أكثر من انتقال: ينتقل من هامش الحرب إلى مركزها، من عالم المهمشين إلى بيوت «سادة الحرب»، من حيّز الحب والمودة إلى الحقد والكراهية، من أطراف الصمت الحزين والابتسام المتلعثم إلى الضحك المغتصب والنبرة الصارخة، من قامة مراهقة إلى كتفين لا تعوزهما الرجولة والاتساع.. تأخذ الوقائع والإشارات، في «أهل الهوى»، دلالات مغايرة: ينأى «أهل الهوى» عن حرب لا أسوار لها إلى «مستشفى» محدود المساحة واضح الأسوار، يغادرون المجتمع إلى مكان نظيف يسكنه أفراد، يفارقون الكراهية إلى أثير التأمل والانفصال، يتركون أجسادهم «الاجتماعية» الغليظة إلى أجسام رقيقة متعبة، ويرمون بأنفسهم في ضحك معابث، لا مخالب له ولا أظافر.

تبدأ هدى بركات روايتها الأولى بالشاذ – العادي، الذي يحسن الصمت لا إطلاق الرصاص، وتحتفظ بروايتها الثانية بالشاذ – المختلف، الذي أتلفه العشق وأتلف غيره عشقاً. كأنها، فيما تختار، تسائل مجتمعاً يضنّ بالسوي ولا يضنّ بغيره، مخبراً عن عطب لا شفاء منه. ففي مقابل «خليل»، الذي افتقد الأنوثة السوية وأخطأ الرجولة الحقيقية، يقف إنسان آخر، ترعاه أخته العانس، متباطئ كسول يميل إلى العزلة ويحتفظ بطفولة متأخرة. يفقد الأول في الحرب روحه ويصير جسداً قاتلاً، وتختلس الحرب من الثاني جسده وتصيّره روحاً هادئة. وبينما يهجر الأول بيئته ويصعد إلى «فوق» اجتماعي مغتصب، يتحرّر الثاني من المجتمع ويقف امام أبواب السماء. يحكي الطرفان هشاشة الوجود الاجتماعي، الذي تختبره الحرب وتعيّن مآله. مع ذلك، فإن بين الاثنين ما يميّزهما من بعضهما تمييزاً واضحاً لا مزيد عليه. فالأول له اسم يشاركه فيه غيره، يجعله قائماً في ذاته وخارجها، وفي قدره وأقدار غيره، والثاني لا اسم له، لأن في عشقه المبرّح ما يجعله حالة خاصة، كما لو كان «العاشق» اسمه الوحيد. يعانق «أهل الهوى» مصائرهم الفاجعة ويمحون الأسماء، لأن اسمهم الحقيقي مكتوب في القدر الغريب الذي سقط عليهم، وتمسكوا به حتى النهاية.

يفصح الاسم العادي عن «إنسان»، يعرّفه اسمه الذي لا يعرّف شيئاً، ذلك أن الإنسان محصلة لما اختار وفعل. يترجم الاسم استبداد الموروث، الذي يخلق الإنسان قبل أن تخلقه أفعاله، ويربط بين المسمّى وآخرين يغايرونه، وقد يجسّد مفارقة ساخرة تفصل بين الاسم والمسمّى، كأن يكون «خليل»، وهو الصديق لغة، عدواً لغيره من البشر. لهذا اصطدم العاشق الولهان روميو، وهو يقدّم نفسه إلى معشوقته جولييت، باسمه الموروث عن عائلته وأبيه، ممنيّاً النفس برغبة حارقة، يهجس بها عشاق آخرون، بأن تعرفه جولييت دون أن تحتاج إلى اسمه، فعشقه في عينيه، وعيون العشاق تزهد بالأسماء. لا تلتبس حكاية العاشق بحكايات غيره، منذ أن أصبح المعشوق عالمه واعتكف عن عوالم الآخرين. ومن هذا العشق يولد كيان فريد، يجعل العيون أسماء، ويضع «أهل الهوى» في عالم مفارق، يغترب عن العوالم الأخرى. يسرد العاشق في رواية هدى بركات حكايته ولا يصرّح باسمه، مصرحاً بما تقصّر عنه الأسماء، التي تؤذيه.

تنفتح «أهل الهوى»، في مستواها المسيطر، على العاشق الذي اختبر الغرام والكَلَفَ والتتيّم، واستقر في هواء الهوى، متوسداً مأساة لا يفهمها إلا هو. عشقٌ يجهله المتحاربون والمغتبطون بأسمائهم، إذ الإنسان يفنى بغيره ويذوب فيه، فلا فراق يبدد الروح، ولا انفصال يفضي إلى الجحيم. يمتزج العاشق بالمعشوق امتزاج الماء بالماء، فلا سبيل إلى تخليصه وخلاصه، إلاّ بموت رحيم أو بجنون تبرأت منه الرحمة. فهو الموّله والمدلّه الحيران، الذي أصابته لعنة مباركة واستبدت به رغبة قاتلة، يعبدها. كأن في العشق المبرّح، الذي يصرح به «أهل الهوى»، خطيئة أولى، استيقظت في العاشق وردّته إلى ولادة أولى، لا تلتبس بغيرها من الولادات.

يردّ العاشق، الذي استيقظ فيه لغز الوجود، إلى نبل خالص، يخلع ذاته الأولى ويلبس لوعة العشق ويرتاح إلى «بيت الجنون». فهو أسيرٌ عَشِقَ قيوده، وأخيذٌ استعذب الانقياد، ومتمرد على «الجنون اليومي»، وإنسان – أعلى ينطق بلغة لا يدركها غيره. شيء قريب مما قاله نيتشه في «العلم الجذل»: «ما الذي يمنح النبل؟.. إن ما يمنح النبل

لكائن، هو أن الهوى الذي يعتمل فيه متميّز، دون أن يدري هو شيئاً عن تميّزه: إنه استعمال معيار نادر وفريد، ضرب من الجنون في الشعور بحرارة أشياء تبقى باردة لكل الآخرين، إنه الحدس بقيم لم يبتكر لها بعد ميزان، إنه التضحية، التي تقدم على مذبح إله مجهول، إنه البسالة دون طموح إلى تكريم!..». تضيء كلمات نيتشه، ربما، أحوال العاشق في «أهل الهوى»، وتضيء الإشكال الفكري الذي وضعته هدى بركات في روايتها. يواجه «أهل الهوى» بطولة الأجساد الزائفة ببطولة الروح، ويجابهون «محاربا» ينتظر التكريم بـ «عاشق» لا يفكر بالتكريم ولا يلتفت إليه.

يعيش «أهل الهوى» العاطفة المشبوبة، التي تتحدث عن «الألم والمرض والعذاب والتعاسة»، وعن «جنون مبارك»، يختلط بالتصوّف وينفتح على حكمة جديدة. حين يتحدث العاشق عن ذاته ومعشوقه يقول: «نرى أنفسنا الآن ونرى الحزن على أنفسنا. تلك الشفقة المقرونة بشجاعة وستويسية الخالدين. ستويسية زينون الرواقي.. ص: ٥٠». يستلهم العاشق من الحكمة الرواقية الجنون الذي حذّرت منه، يوسع فضائلها ويجعلها أكثر رحابة، ذلك أن الحكيم الرواقي ينجذب إلى هدوء الروح، وينفر مما يكدر عالمه الداخلي، مؤمناً بأن العاطفة تعارض العقل والفعل الحكيم. إن العاشق نقيض الحكيم، أو أنه حكيم من لون مختلف، يلتمس هدأة الروح في تمزيقها. وعلى الرغم من إشارة الرواية إلى فلسفة قديمة، تتصالح مع «إله معلوم»، فإن «أهل الهوى» يجسدون عاطفة متحررة من الأزمنة، عاطفة نبيلة خالقة، مأخوذة بالتضحية وعنف الاختلاف واحتقار العقل الحسوب. تضع هدى بركات «العشق» في زمن الحرب، وفي زمن روحي طليق، يحتضن زينون الرواقي والمعذبين في مجتمعات الحداثة الزائفة، مبتعدة عن فكرة «العاطفة الحديثة»، التي قال بها إريش أويرباخ ذات مرة.

ولعل العاطفة المؤسسة على «جنون مبارك» هي التي تملي على العاشق أن يقتل المعشوق، وأن يقتل معه كابوس الزمن والتحوّل. يلغي القتل كابوس الانفصال ويحقّق اندماجاً نهائياً، لا انفصال بعده. إنه تلك الولادة الدامية، التي تدمج بين طرفين في زمن توقف عن الحركة، شرب فيه العاشق روح المعشوق، ودخل إلى زمن من أثير: «عرفت حين قتلتها ورأيت أني قتلتها، أني شربت روحها. أني شربت ملاكها فصار فيّ..». تقول الرواية عن العاشق الذي قتل فاكتمل عشقه: «لا تثبت الملكية إلا في كمالها. في وحدتها وتماسكها. ما يكون جزءاً من انفراط وانكسار وتفتت، لا يكون لأحد..»، يقول العاشق، الذي طرق أبواب المتصوفة. تعشق العين إنساناً يراه آخرون، وتتأذى الروح مرتين، فما تراه يراه غيرها، وبينها وبين من تعشق مسافة، والقتل يرضي روح العاشق ويلغي المسافة. إنه جدل الرغبة التي لا تعقل حدودها، إذ المعشوق امتداد عضوي للعاشق، يذيبه في ذاته، ويخلق من «الماء الجديد» مخلوقاً واحداً، ويقيناً بالامتلاك ثمنه الجنون. يعيش العاشق، الذي أراحه القتل، توتراً مزدوجاً، يشده إلى جسد المحبوب ونعمة الوصال، ويشده أكثر إلى إذابة المحبوب في داخله، والتخلص من عبء وجوده الخارجي، إنه مهاجم من الآخر، الذي يتأبى عليه، ومهاجم من رغبته المتشوقة إلى الامتلاك. فالإنسان كائن راغب في كون غامض يعارض رغباته، وكائن مغامر العاطفة مغامرته الأولى، تجعل منه مهاجماً لغيره ومهاجماً من غيره، ومقاوماً لغيره ومقاوماً من غيره. والعاشق في «أهل الهوى» يقاوم رغبته في المعشوق ويقاوم المعشوق الذي يثير فيه الرغبة، إلى أن تهزمه رغبته ويقتل المعشوق، ليمتلكه ويمتزج فيه. ومأساة العاشق أن دواءه خارجه، ومأساة العاشق الكلي أنه لا يستطيع الانفصال عن المعشوق أبداً، فيضعه داخله ويحظى براحة عميقة، لا راحة بعدها.

يطل العاشق المتحقق من «صخرته العالية» على مجتمع قوّضته الكراهية. يقوم في المستوى المسيطر مستوى آخر، يضيئه ويترجمه ويتبادلان التأويل. بعد الجنون العاشق المفرد، وقبله، يأتي جنون الحرب الجماعي، وبعد قتل نبيل يلغي الانفصال، يأتي «قتل على الهوية»، يتناتج في الانفصال المتجدد. تضع الرواية «أهل الهوى» في زمن «أهل الحرب» يتقاسمان القتل ولا يلتقيان. بينهما انفصال متوالد، يعزل البراءة والعفوية عن الدنس والحسبان المميت. وبسبب انفصال لا يكفّ عن التمدد والاتساع، يذهب العاشق إلى أقداره وحيداً، مشبعاً

بـأطـيـاف الحـبـيب الـذي «شربـه»، ويـغـوص المجـتـمـع المتحارب في مياه الكراهية.

يتكشف الفرق بين العشق القاتل والقتل العشوائي في الفرق بين «المدينة»، التي تدور فيها «رعية الله الحرة المختارة»، و«المستشفى» الذي «يقيد» العاشق ويعزله عن غيره. تمشي المدينة حرة وتعتقل ما عداها، فجنونها المعمّم ألـغـى معنـى الجنون، وفرض «قـانـونـا» ينكره «المجـنـون» ويـقـبـل بـ«نـقـيضـه». مدينـة حـرة، تتحصّن بجنونها الجماعي، تفصل بين السوي والشائه والعادي والمريض والنظام والسديم، وبين المسموح والممنوع. وممنـوعـهـا عـلـى صـورتـهـا، يتضمن الحب والتضحـيـة والبراءة، ومسموحها أكثر غرابة، يمتد من القصف العشوائي إلى «القتل على الهوية». يعارض القاتل – الحكيم المجتمع المجنون ويتنأى ملتحفاً جنونه المختلف، ويواجه المستشفى النظيف المدينة الملوثة مدثراً بالنقاء والحكمة. لا وصال بينهما ولا اتصال إلا ما أملته ضرورة عمياء تعلن عن لقائها المستحيل. تصل بينهما الإشارات وتفصل بينهما المواضيع، لأن في أحدهما ما يملي القانون وفي الآخر ما لا يلتفت إليه. لذلك تخطئ المدينة في التعرّف على أسباب جنون العاشق، ويزهد الأخير بـ«أخته» ويكره كلمة المجتمع. لكل جنونه، وإن كان جنون العاشق لا جنون فيه. حين يتحدث المجنون عن أهل المدينة يقول: «تركوا بيوتهم، وسكنوا هذه الشقق التي كانت مفروشة لاستقبال السياح ورجال الأعمال والقوادين والمومسات، الوطنيات والأجنبيات. انظروا الآن ما أقبحها. غسيل منشور وأولاد وروائح وصراصير وجرذان.. ماذا تفعلون والشرور تسير في الشوارع والأزقة كسيول البراكين. سوف تبادون.. أنا المسيح المهدي لن أبقي ولن أذر..». وحين يتحدث عن المستشفى يقول: «ولصدفة عجيبة اتفق جميع المتحاربين – مع الرب – على أن يبقى هذا المكان، وهذا المكان فقط، خارج كل أنواع القصف والتدمير، حتى العشوائي منه..». لا تعبّر حصانة المستشفى عن احترام «أهل الهوى»، بل عن ثبات قانون الحرب، الذي يحجر على «المتخاذلين»، فلا حرب مهيبة متجددة بلا مستشفى مليء يخبر عن تجددها.

يوحد القتل بين المدينة ومستشفى المجانين ويفصل بينهما في آن. يحقق العاشق في القتل تجربة روحية باهظة، تمده بولادة جديدة، تقلّه من السديم إلى الصفاء. «إن جسمي يؤلمني حين يهدأ كثيرا»، يقول في طور من تجربته. في القول ما يشذ عن المعايير المألوفة، فهو يستولد الراحة من الاضطراب والألم من الهدوء، ويقيم الفرق بين البراءة والدنس: «شواذ القاعدة هو عذاب القاعدة الأقصى.. لأن القاعدة ليست لمن يموت عشقاً، لمن يموت من عذابه وشوقه للخفة والضوء وخيال الحبيب. وعذاب القاعدة نحن: الثقيلو الأحمال، المجانين، قديسو الفوسفور، الكلاب المسعورة، العشاق، والقتلة الفاشلون..».

إن العاشق في «أهل الهوى»، الذي بنته هدى بركات بمواد أزمنة مختلفة، وأحسنت خلقه إلى تخوم الفتنة، صورة عن معذب اهتدى بنار مقدسة، والتقى بالقديسين، الذين لم يقرأ كلامهم، وقاسمهم، طليقاً، إشارات الاختبار المضني ومآله المنير

يظهر العاشق في مجتمع الكراهية شواذاً، ويتعين «خارج» المجتمع شهيداً حقيقياً، ويتحدد المحارب – القاعدة بطلاً، وشهيداً لا شواذ فيه. ليس في الشهيد – القاعدة ما يصله بشهيد – الشواذ، ولا في قاعدة الشهيد ما يرضي شهيداً كسر القاعدة، وليس في شذوذ القتلة الفاشلين ما يطمئن قواعد القتل الصائب والشهداء الذين يطبقون القاعدة. تحضر مأساة الاسم، التي اشتكى منها روميو، مرة أخرى: فإذا كان الشهيد مَنْ استضاء بروحه وضحى بها زاهداً بالأضواء الخارجية، فإن شهيداً احتفى بالأضواء الخارجية قبل «فعل الشهادة» بحاجة إلى تعريف آخر. لا ينتظر العاشق الشهيد التكريم ولا يهجس به، رغبته الحقيقية تكريمه الوحيد، ونقيضه «أحد قديسي الفيديو»، الذي تلتقط الكاميرا صوراً لوجهه وروحه، تقول الرواية. يخلع العاشق اسمه ويمضي إلى تجربته، ويطرد الاسم مفتوناً بالامتزاج بغيره، ويهتدي بأضواء لا أسماء لها: «أقوم الآن عن الصخرة وأمشي أمشي خفيفاً طائراً. أفتح ذراعي كيوحنا وأغني. ويخرج ذهب كثير من فمي. وأغني مبشراً باسم الرب الذي عرفت. والرب الذي لامست وعانقت..». تتساقط الأسماء التي تتلمسها الحواس، وتبقى أسماء تضيء الروح، أيتها العشق المحض والرب الرحيم والنشوة التي أثمرها الجنون المبارك.. فرق شاسع بين شهيد كفّنه

النور الإلهي، وآخر امتصه شريط الفيديو وتبدّد في الإعلان.

يفضي العشق إلى القتل، والعشق القاتل إلى الجنون، وجنون العشق القاتل إلى دروب القديسين، الذين «دفنوا» أجسادهم وآمنوا بديمومة الروح. «ثم عرفت أن الرب لم يتخلَّ عني». يقول القديس الوليد، الذي يستبطن تجربة قديسين، سبقوه. تأتي هدأة الروح عن تجربة استعادت تجربة القديسين، قبل أن تستظهر كلامهم، فاستظهار الكلام المقدس لا يقود إلى الجنة. إنه العناق الغريب بين النشوة والعذاب، وثقل الأسئلة وتجلي الإجابة، وألم الجرح وأطياف الشفاء، بل أنه مرارة العلقم وحلاوة آثاره، بلغة القديسين المتوارثة. والقديس، الذي تصادت في روحه أرواح تراءت له، يطرد عالمه الخارجي ويستقدمه، يعاني منه وينتصر عليه، يدخل العالم ويخرج منه، لأن نهار البشر ليل الحكيم، ونعيم الشواذ جحيم القاعدة. إن العاشق في «أهل الهوى»، الذي بنته هدى بركات بمواد أزمنة مختلفة، وأحسنت خلقه إلى تخوم الفتنة، صورة عن معذب اهتدى بنار مقدسة، والتقى بالقديسين، الذين لم يقرأ كلامهم، وقاسمهم، طليقاً، إشارات الاختبار المضني ومآله المنير. فهذا المتيَّم المحسوس الفاقد الاسم، جرفته صدفة ما هي بالصدفة، واستفاق على جروح وقروح ومعصم مكسور وذاكرة مضيّعة، فاعتكف متمرداً ثم استسلم راضياً، فشديد الرضا والقناعة والصفاء. وآية المسار، المنسوج من الوقائع والإشارات، مكان قوامه المواضيع والرموز هو: المستشفى – الدير، الذي يرمم جسداً مهدوماً، تستيقظ فيه روح مزهرة، أو يوقظ روحاً غافية تعالج جسداً متهدماً. كأن في مغالبة الجسد فوق مكان عامر بالرموز المقدسة ما يوقظ «عينا»، كانت غافية.

تبدأ التجربة، التي عاشها عاشق رأى بقلبه غيره، بحدث ثقيل غير متوقع، شاءته «الصدفة»، وتنتهي بما ينصر القلب والصدفة الغريبة. يقع من لا اسم له في العشق وقتل المعشوق والأسر والعذاب، ويصل وحيداً إلى «بيت الجنون»، ينتظر زيارة أخت عانس، تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمده بروح صافية لا تكره أحداً. درب غريب، يمتد من العذاب إلى الله، تهزم فيه الروح والجسد، وإنسان الحب إنسان الحرب، والمسيح – الإنسان الملك الممجّد. يصدر الانتصار عن افتداء الروح بعذاب الروح، وتوليد الراحة من نار العذاب. يحاكي هذا المسار مسار القديسين ومأساة السيد المسيح المنتصرة، الذي حدّث عنه أويرباخ في كتابه: «عبادة العواطف»: «يندهش كثيرون من أن القديسين تحمّلوا عذاباً عظيماً بطمأنينة وهدوء. ومَنْ يشأ أن يصل بهذه الدهشة إلى منتهاها، عليه أن يدرك أن القديسين يسكنهم حماس عظيم، وأنهم يقلّدون يسوع المسيح بحب كبير»، «أيتها الروح، إن أحببت جسداً فلا تحبي جسداً غير جسد المسيح، الذي ضحى بذاته على مذبح الصليب..»، «ففي التأمل المستمر لعاطفة السيد المسيح ما يرتقي بالروح..». لهذا، يتحرر «العاشق» من جسد المرأة، التي قتلها، وينصرف إلى «جسد» آخر.

ينتظر زيارة أخت عانس، تكف عن زيارته لاحقاً. يعيش الوحدة والفقد والعذاب، إلى أن يرى، بعد المعاناة، ضوءاً، يمده بروح صافية لا تكره أحداً

«ثم عرفت أن الرب لم يتخل عني»، يقول القديس الجديد. يقوده الاختبار الواقعي – الرمزي من حب إلى حب، ومن فؤاد إلى آخر، ويستبقيه شهيداً. كأن العاطفة، التي لوّعته وصهرته واستولدته، درب إلى «فكر صاح لا ضحالة فيه»، كما يقول باسكال. غير أن في القداسة المتحققة ما يسفر عن غربة لا تنتهي: خرج العاشق في البدء على مجتمع أدمن الكراهية، وخرج في النهاية من جسده إلى جسد آخر، وبقي في الحالين غريباً: «قلت للطبيب يوماً بأني قد أشفى. وبأني أعرف علامة شفائي، وهي أن أستطيع السير مغمض العينين في المستشفى أو حتى في الحديقة دون أن أصطدم بشيء أو بأحد. وأن أستطيع أن أرى حدود الأشياء لا الأشياء، وحركة الناس لا الناس، وأن أُحسن التجنّب..». يعطي العاشق، الذي غدا قديساً، قوله في صفحة الرواية الأخيرة، مؤكداً انتقاله إلى عالم آخر، يكون فيه مع «البشر» ولا يكون منه، يرى حركتهم بقلبه دون سواه، لأن في حركتهم ما يستدعي الله وحده ويصرف البشر. جاء في كتاب أندريه جرابر «أصول علم الجمال القروسطوي» ما يلي: «إن أردت أن تعرف الله،

يقول القديس بازيل (القرن الرابع) افصل ذاتك عن جسدك وعن الحواس الإنسانية، اهجر الأرض، البحر، الهواء، اترك ساعات وإيقاع الزمن المعلوم، اصعد فوق الأثير والنجوم، بكل جمال وعظمة وروعة الهدوء والحركة اللذين يضبطان العلاقات بين النجوم، اخترق بفكرك السماء، وعندما تصل إلى ما فوقها، تأمل بالفكر وحده الجمال الموجود هناك.. ..». يرى الفكر، الذي تحرر من العالم الحسي، إلى الله ويراه، ويعرف أن السماء المرئية خادعة، وأن السماء الحقيقية تقع على تخوم الفكر، وأن أحوال البشر حركتهم، التي يراها الفكر دون غيره. شفي القديس، الذي كان قاتلاً، حين انفصل عن حواسه، خلع جسده واكتفى بفكره. انفصل عن الإنسان الذي كانه، وعن آخرين انفصلوا عنه. مات في جسد قديم وبعث في فكر جديد، ونما فوقه نسيان لا يؤرقه.

يعيش «أهل الهوى» عزلة، هي عزلة الحب والبراءة عن الكراهية والدنس. لهذا يشير القديس إلى «تخوم الفكر» وإلى مجتمع ينكر القديسين ويحجر عليهم. يتكشف معنى الحرب في عبادة الكراهية، وتكشف عبادة الكراهية عن مجتمع تحرّر من المقدسات، واستراح في «زمن وثني» أنيق الملبس وحديث الأسلحة. جابهت الرواية، على مستوى المعنى، تضامن الجنون الجماعي القاتل بعزلة العشق المجنون المغلقة، وأعادت صياغة العزلة، على مستوى التقنية، بالمونولوج الداخلي المفتوح، إذ العاشق يبوح كما شاء، ولا يحدث أحداً. والمونولوج، الذي يفتح الرواية ويغلقها، يحقق وظائف ثلاث، تنتج معنى عالي الكثافة: يخبر، أولاً، عن مجتمع مأزوم شديد الاضطراب، يقبل بالقتل ولا يرضى بالحوار، ويؤكد، ثانياً، عزلة المؤمن الصادق، الذي هجره الجميع وسقط في عزلة مضيئة، ويؤمّن، ثالثاً، اختلاط الأزمنة المختلفة، فزمن البوح المتوحد حاضر مطلق، تخترقه كل الأزمنة. تفصح تقنية المونولوج الداخلي عن المعنى، فلا يستدفئ بكلامه الصامت المفتوح إلا من افتقد من يحاوره، أو افتقد قدرة الكلام مع الآخرين. «المونولوج هو لغة المخذول الذي هجره الإله»، قال لوكاتش الشاب في كتابه «نظرية الرواية». تعيد هدى بركات صياغة القول بما يوافق زمن المتحاربين: «المونولوج هو لغة المخذول الذي هجر مجتمعاً قاتلاً ألّه ذاته واستغنى عن جميع الآلهة». لهذا ينسحب «العاشق» من المجتمع وعالم الحرب وفضاء الكفر، ويلوذ بفضاء ضيّق – واسع، ينفتح فيه على السلام والإيمان وأطياف القديسين.

ينفتح المونولوج الداخلي على «وضع إنسان مأزوم»، أضاع ما رغب به، أو لم يلتقِ به. عاشق يعترف بعشقه، ويعترف بأن عشقه قاده إلى القتل، ويعترف أن القتل الفاضل أخذ بيده إلى الجنون والحكمة المستقرة. ينسج في مناجاته، التي لا تنتهي، سيرة ذاتية مليئة بالثقوب، ترممها شظايا الكلام المتواتر ولا تستقيم، فهي أثر لليقظة والغيبوبة في آن. وبسبب ذلك، يكون سارد الحكاية هو بطل الحكاية، وتكون أحوال البطل المختلف صورة عن أحوال السارد المأزوم. يحتجب وراء السارد المأزوم، الذي احتكر الكلام، روائي، يسائل أزمة صماء، أوكل كلاماً إلى غيره وصرَح، منذ البدء، أنه يسرد أحوال شرط مأزوم، آيته متحدث مختلف، لا يتحدث كالآخرين. يظهر موقف الروائي، الذي تلفه الأزمة، في المسافة التي تفصله عن السارد، الذي ينتج حديثاً متقطعاً، قلق المركز. كأن في الواقع ما يستعصي على القول الواضح، فيتوالد القول موزعاً على الوضوح والالتباس. يكون المونولوج الداخلي، في الحالين، تعبيراً عن واقع، تداعى معناه، تعيد بناءه تقنية أدبية مبدعة، توحد بين الروائي والسارد وتفصل بينهما في آن.

واجهت بركات الحرب بنثر رفيع بالغ الكثافة والجمال، وبسارد ينفي جنون الحرب بجنون الحكمة

«بعد أن قتلتها، جلست على صخرة عالية». يبدأ المونولوج «بعد» القتل، الذي لا يصبح «بعد» إلا بعد مسافة زمنية، ذلك أن «ما بعد» الجنون حاضر مطلق، هو مزيج من الأحاسيس الغامضة والذكريات المتناثرة والمشاعر الملتبسة. ما قبل الجنون هو ما قبل الكتابة، وما «بعد» الجنون مستهل «الكتابة المأزومة»، التي عليها أن تنظم ما لا يمكن تنظيمه، وأن تدور حول نفسها طويلاً، كي تروض التشوش المتلاحق وتنتهي إلى نص كلي، يتكشف في توازن الكل واضطراب الأجزاء. تتخلّق جمالية الكتابة في تنظيم البوح الذي لا يمكن تنظيمه، أو في العلاقة المحسوبة بين الكلام المشوش والتنظيم الجمالي.

يحيل التنظيم الجمالي على زمنين متداخلين، أحدهما سائب تدور فيه ذاكرة مرهقة تروي حكاية مليئة بالفجوات، وثانيهما زمني تعاقبي يباطن الأول، يجمع نثار الزمن الأول ويضع فيه المعنى. وعن تفاعل الزمنين تصدر حكاية لها بداية غائمة، ونهاية واضحة المعنى. بدأت الرواية بجملتها الشهيرة عن القتل والصخرة العالية، وانتهت إلى خاتمة، من صفحة ونصف، تشهد على هدوء الزمن الأخير، الذي لم يبدأ هادئاً أبداً. إنه ترويض الزمن عن طريق اللغة الجمالية، إذ القتل هو اللغة التي تواجهه، وإذ التوبة هي اللغة التي روّضت الجنون.

أنتجت هدى بركات في «أهل الهوى» مسافة مزدوجة، تدلّل على واقع مريض وتبرهن عنه: مسافة أولى قوامها سارد ملتاث العقل عهدت إليه الروائية بالكلام نيابة عنها، ومسافة ثانية تترجمها «لغة جوهرية» تنقض اللغة النفعية البسيطة، وتختزل المواضيع إلى لغة شديدة الكثافة. كأن السارد، وهو ينسحب من واقع ينفيه ينسحب من «لغة واقعية» لا تقول شيئاً. تبني بركات، وهي تحتج على الواقع المريض بلغة ليست منه، الرواية على لغة مكتوبة خاصة بها، تتخلق وهي تبحث عن المعنى في واقع افتقد المعنى. وربما تكون هدى، وهي تواجه لغة الحرب بلغة أخرى، قد بلغت باللغة الروائية مستوى شبه فريد. يقول نيتشه: «لما كانت الحرب والدة كل الأشياء الجيدة، فإنها أيضاً والدة كل نثر جيد». واجهت بركات الحرب بنثر رفيع بالغ الكثافة والجمال، وبسارد ينفي جنون الحرب بجنون الحكمة.

نقّبت «حجر الضحك» عن معنى التاريخ الاجتماعي بإحالات متعددة، تستدعي المدرسة وتهافت السياسة ورخاوة الثقافة والهوة بين الريف والمدينة. اكتفت هدى في روايتها الثانية بتاريخ ثانوي، هو تاريخ القيم والإيمان، كاشفة عن تشاؤم شديد، لا يطمئن إلى التاريخ ومعناه. فبعد أن لامست، في روايتها الأولى، السلطة السياسية متوسلة «مدرستها»، ساءلت، في روايتها الثانية، مجتمعاً واهن الأركان، لا يعرف الحب ولا الضحك الصحيح. يتقهقر التصور الروائي من التاريخ الاجتماعي – السياسي إلى التاريخ الأخلاقي، منتهياً إلى مجتمع فقد إيمانه الديني واتخذ من الكراهية ديناً جديداً. «أهل الهوى» عمل روائي يحتشد بكتابة أدبية جوهرية لا يلتقي بها قارئ الرواية العربية إلا نادراً، عمل فاتن غير مألوف، صاغته المعاناة والاجتهاد والموهبة. في «أهل الهوى» كتبت هدى بركات روايةً مغايرة إنْ لم تكتب في سطورها اللامعة: الرواية.

٣- ملاحظة عن «حارث المياه»: التشاؤم المكتمل ورخاوة التاريخ:

وحال «حارث المياه»، الذي ينتظر النعمة والازدهار، لا يختلف عن حال «بيروت»، في تاريخها الطويل، التي إنْ استقامت ضربتها الزلازل، فإنْ نسيتها الزلازل اجتاحتها الحروب. تعيش «بيروت» ولا تعيش، لأنها تنتظر أبداً دماراً لا هروب منه

ساءلت هدى بركات، في «حجر الضحك» التاريخ وهي تسائل «مدرسة رسمية» مدثرة بالبلاغة والتجهم. وفي «أهل الهوى» وضعت المجتمع المتقاتل في مجاز الكفر والإيمان، راجعة إلى تاريخ القيم، الذي تحدّد مقولاته، المرفوضة أو المقبولة، ارتقاء المجتمع وانحطاطه. في عملها الثالث «حارث المياه»، ابتعدت من جديد عمّا بدأت به، راجعة من تاريخ القيم إلى عالم الفن والجمال.

ينطوي الانتقال على تشاؤم صريح، وعلى كره لليقين وتطيّر منه. يظهر التشاؤم في التذكير بمبادئ الحب، وبمأساة الإنسان الذي لا يودّ أن يكون قاتلاً. ويتراءى اللايقين في الحوار مع الفراغ، دون السقوط فيه. وما «حارث المياه» إلا الإنسان الجميل الذي يبني، وَهْماً، عالماً جميلاً مسوّراً بالخراب. يبني بيتاً يداري به بؤسه ويموت بائساً، معتقداً أن في جمال «الحرير» ما يصدّ عنه الأذى ويمنع عنه الموت. بعد الإيمان، الذي يترك المؤمن مع مناجاته المغلقة، يأتي الفن، الذي يعد الإنسان بألوان كثيرة ويسقط في الرماد. ومع أن في الفن ما يؤازر الروح، إذ الفن خلق وإبداع وابتكار، فإن فيه ما لا ينصر الروح طويلاً، فبعد الخلق يأتي الاضمحلال، وبعد المبدعين تأتي النار على الإبداع وأهله.

ولعل تطاير اليقين هو ما جعل هدى تصل إلى «تاريخ الفن»، وهو ما دعاها إلى التعامل مع مجاز لطيف رهيف

واهن هو: القماش، الذي يمتع حواس الإنسان زمناً، ويسقط في الاضمحلال. لم تكتفِ السيدة بركات بمجاز قابل للتلف، بل عمّمت قابلية التلف ووسّعت آماد الاضمحلال. فـ «حارث المياه»، أي المبدع، عقيم يلتحف ببؤسه الذاتي ويموت وحيداً، جاء من أب لا يقل عنه وهناً وتداعياً، ومن أم مشبعة بالأوهام والرهافة الفارغة. ولن تكون ذاكرته، التي توقظ عالماً يوحي بالأناقة والتوازن السعيد المحسوب، إلا ذاكرة كاذبة تعوّضه عن معيش مثقل بالخلل. وحال «حارث المياه»، الذي ينتظر النعمة والازدهار، لا يختلف عن حال «بيروت»، في تاريخها الطويل، التي إنْ استقامت ضربتها الزلازل، فإنْ نسيتها الزلازل اجتاحتها الحروب. تعيش «بيروت» ولا تعيش، لأنها تنتظر أبداً دماراً لا هروب منه.

يلف الاضمحلال الحرير الفاتن وعاشق الحرير ومدينة على البحر، كلما وقفت انحطمت من جديد. إنها جمالية الأفول، التي تحوّل المعرفة إلى لحظة من أسى، وتبدل الكتابة إلى فعل حزين، وترى في الحرب ظاهرة طبيعية، طالما أن للاضمحلال بواباته المتعددة. المدينة الحقيقية سراب، و «مملكة القماش» الصغيرة المحوّطة بالأطلال سراب آخر. لهذا يبني «حارث المياه» في وسط المدينة الخربة بيتاً من سراب، يريحه أياماً معدودة ويسلمه إلى الموت. سراب فوق سراب وخرائب بشرية فوق أسواق خربة، واليقين في لا مكان. وما الكتابة إلا فعل يستجدي اليقين من اللايقين، ذلك أن الكتابة «قماش» آخر، مثلما أن الكاتب «حارث المياه» المختلف، الذي يحمل في ذاكرته أنقاضاً مستترة. هكذا تنفي «جمالية الأفول» الفن، فمادته واهنة وترضى بالزوال، وتندد برخاوة التاريخ، الذي يتكدس ركاماً ثقيلاً، يضنّ باليقين ويمنع السعادة عن الإنسان. لا ينبثق عن الخراب المعطى إلا خراب لاحق، يعقبه آخر أكثر شدة.

يقول كارل ماركس في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤»: «إن تشكّل الحواس الخمس هو عمل تاريخ العالم كله من القدم حتى اليوم». رأت هدى بركات في «حارث المياه» الواقع الدامي وذهبت إلى عالم الحواس، حيث المنظر والملمس والمذاق والرائحة، وانصاعت إلى فتنة الحرير. كان في ذهابها رفض للحاضر وأشياء من اللايقين والضياع، وكان فيها تنقيب عن الحرية، فالحرية الإنسانية قائمة في الحساسية الإنسانية. فالحواس لا تستقبل فقط ما أعطي لها، بل أنها تكتشف الأشياء وصفاتها، وتعيد تخليق ما اكتشفته بطرق جديدة.

من حرب ضارية تقوض مدينة إلى إنسان يلهو بالأقمشة، إلى حواس ابتعدت عن صاحبها، حتى بدت مستقلة أو تكاد. تصل هدى بركات، وهي تحاور العين والملمس والرائحة إلى ذروة رهافتها، وتعانق التشاؤم المفتوح أيضاً، لأن كل ما تحاوره مُقْبل على الزوال. تصل، وهي تساوي بين هشاشة الحرير وأعمدة المدينة، إلى منظور مأساوي للعالم، يساكن فيه الشعرُ الروايةَ، وتقاسم فيه الروايةُ الشعرَ خصائص كثيرة. ولعل هذا المنظور الشعري، الذي يحرّر الرواية من بعض القيود، هو الذي يضع في «حارث المياه» فتنة خاصة، ويهبها «دينامية» تحوّل الرواية إلى نص ممتع وسؤال مبهم، يبحث القارئ عن إجابته في الرواية وفي متاهة الاضمحلال الواسعة.

ترسم هدى بركات في رواياتها الثلاث مشهد الحرب، من زوايا مختلفة، مشهداً مفزعاً، صاغه تصور أخلاقي، اقترب من اليقين، قبل الحرب، وأقلع عن اليقين، بعد أن غادر «مدينة الحرب»، واستقر في لا مكان.

ترسم هدى بركات في رواياتها الثلاث مشهد الحرب، من زوايا مختلفة، مشهداً مفزعاً، صاغه تصور أخلاقي، اقترب من اليقين، قبل الحرب، وأقلع عن اليقين، بعد أن غادر «مدينة الحرب»، واستقر في لا مكان.

مراجع الدراسة:

١- هدى بركات: حجر الضحك، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.
أهل الهوى: دار النهار، بيروت، ١٩٩٣.
حارث المياه: دار النهار، بيروت، ١٩٩٨.
٢- أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.
٣- بليز باسكال: خواطر، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ١٩٧٢.
٤- نيتشه: العلم الجذل، دار المنتخب العربي، بيروت، ٢٠٠١.
٥- الحافظ مغلطاي: الواضح والمبين في ذكر من استشهد من المحبين.
٦- A. Grabar: les orgines de lesthétique médiéval. Eds: Macula, paris, 1992.
٧ E. Auerbach: le cult des passions. Eds: Macula, paris, 1998.
٨ Sites of vision edited by: D. M. Levin, MIT press, 1999 (المقدمة).
٩- G. poulet: études sur le temps humains vol: 2, plon, paris, 1952 (الجزء الخاص ببلزاك).

رواية السيرة الذاتية الجديدة
قراءة في بعض
«روايات البنات» في مصر التسعينيات

خيري دومة*

١ - كتابة البنات

فجأة، وفي أواسط التسعينيات من القرن العشرين، أصدر عدد من الكاتبات الشابات في مصر رواياتهن الأولى، ودواوينهن الشعرية، ومجموعاتهن القصصية الأولى.. وهو ما شكل ظاهرة أدبية ملحوظة، تناقش حولها النقاد فيما عرف بـ«كتابة البنات» أو «النساء الصغيرات» (١). وقد تبلورت الظاهرة على نحو واضح حين صدرت رواية «الخباء» لميرال الطحاوي في ١٩٩٦، إذ تلقفتها الصحف والندوات والمتابعات النقدية وأصبحت - بعنوانها المثير الدال - مادة خصبة للجدل، ناهيك عن الترجمة السريعة للغات الأجنبية. وفي عام ١٩٩٧، صدر في القاهرة عدد متزايد من الروايات الأولى لكاتبات شابات أخريات، «دنيا زاد» لمي التلمساني، «قميص وردي فارغ» لنورا أمين، «مرايا الروح» لبهيجة حسين، «السيقان الرفيعة للكذب» لعفاف السيد، «دارية» لسحر الموجي..إلخ. ولم يكد عقد التسعينيات ينتهي حتى كانت الرواية الثانية والثالثة قد صدرت لنفس المجموعة من الكاتبات، مثل «الباذنجانة الزرقاء» و «نقرات الظباء» لميرال الطحاوي، و«هليوبولس» لمي التلمساني، و«أوراق النرجس» لسمية رمضان .. وغيرها. وسرعان ما انضمت كاتبات أخريات - من أقاليم مختلفة في مصر، ومن فئات اجتماعية متنوعة - برواياتهن الأولى، مثل صفاء عبد المنعم ، وأسماء هاشم، ونجوى شعبان .. وغيرهن.

وعلى امتداد عقد التسعينيات نفسه، كانت أجيال من الكاتبات الأكبر سنا، اللواتي أصبحن معروفات في مصر وخارجها (مثل رضوي عاشور وسلوى بكر وابتهال سالم ونعمات البحيري وهالة البدري وسهام بدوي.. إلخ) يجتهدن في إصدار المزيد من الروايات . وكانت كاتبات عربيات أخريات تنشطن في أماكن أخرى من العالم العربي، كما يمكن للمرء أن يلاحظ في روايات أحلام مستغانمي من الجزائر، وهدى بركات من لبنان، وكاتبات أخريات من فلسطين والخليج العربي على سبيل المثال. هذا بالإضافة إلى ما تنشره الكاتبات العربيات من خارج العالم العربي، مثل روايات آسيا جبار، وروايات أهداف سويف المثيرة للإعجاب وللجدل. وفي هذه الأثناء كانت دوريات نسوية واعدة - وإن كانت قصيرة العمر - تظهر هنا وهناك، مثل «هاجر» و«الكاتبة» و«نور» و«عيون جديدة» ...إلخ ، هذا فضلاً عن تكوين جماعات نسوية مثل جماعة «المرأة والذاكرة» بالقاهرة. ولقد بلور هذا كله في النهاية حلقة مكتملة ومتنوعة ومكثفة من الكتابة الروائية النسائية العربية ، وهذه من غير شك

* باحث وأكاديمي من مصر

ظاهرة تستحق المراجعة والدراسة من جهات متعددة(٢)، وربما تستحق الندوات والمؤتمرات التي سرعان ما تبارت الدول العربية في عقدها لـ«أدب» المرأة و«إبداع» المرأة ..إلخ

بيد أن ما يرمي إليه البحث هنا ليس مجرد دراسة هذه الحركة النسوية الطالعة، أو حتى دراسة الرواية النسائية في العالم العربي المعاصر. ليس الهدف هنا دراسة نوع من الأدب النسائي الذي طالما جذب المستشرقين الباحثين عن الوجه الآخر لمجتمعاتنا، مجتمعات العالم الثالث خلال الاستعمار الأوروبي القديم وبعده، عبر كتابات النسوة والبنات المقموعات، مما جعلهم يتدافعون ويتنافسون في ترجمة هذا النوع من الأدب والتعرف عليه من الوجهة الاجتماعية. الهدف هنا -قبل ذلك- هو دراسة نوع من النصوص القصصية الجديدة التي تكتبها الأجيال الجديدة في مصر التسعينيات، سواء كانوا ذكورًا أم إناثًا(٣).

وسيتم التركيز هنا على جناح واحد فقط من هذه الكتابة القصصية الجديدة، هو ما يسميه صبري حافظ «الجناح النسائي» ، وعلى نوعية واحدة من النصوص التي باتت تعرف باسم «رواية السيرة الذاتية». وليس الغرض من ذلك بالطبع مجرد حصر نطاق البحث، وهو غرض مشروع من الوجهة البحثية، بل الغرض قبل ذلك هو محاولة رؤية هذه الروايات التي كتبها البنات، بصفتها جزءًا من تيار عام أوسع وأقدم، ثم محاولة تمحيص هذه العلاقة الشائعة الغامضة بين كتابة النساء على وجه العموم، وبين الصيغة السير- ذاتية في كتابة الرواية.

وحيث إن هناك زعمًا شائعًا ومتزايدًا بأن كتابة البنات عمومًا، ورواياتهن خصوصًا، تتضمن بعدًا سير- ذاتيًا واضحًا؛ فقد أصبح من اللازم درس هاتين الظاهرتين مقترنتين معًا، أعني:

- هيمنة رواية السيرة الذاتية.
- توالد روايات البنات في السنوات الأخيرة، وتزايدها كمًا وكيفًا.

رواية السيرة الذاتية ليست ظاهرة جديدة في تاريخ الأدب العربي الحديث، بل كانت على العكس واحدة من أكثر الظواهر شيوعًا في المراحل الأولى من تاريخ هذا الأدب، فقد استخدم رواد الرواية المصرية مادة حياتهم الشخصية ليصنعوا منها رواياتهم الأولى في صيغة سير ذاتية واضحة، والأمثلة هنا كثيرة، أبرزها طه حسين في «الأيام»، وهيكل في «زينب»، والعقاد في «سارة»، وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف»(٤).

كما أنها لم تكن يومًا ظاهرة نسائية؛ فمعظم الروائيين الرجال في الأدب العربي المعاصر استغلوا فعلاً حوادث ووقائع وأطياف من حياتهم الشخصية، ليصنعوا منها روايات سيرة ذاتية جديدة. من بينهم: إدوار الخراط، وعبد الفتاح الجمل، وجمال الغيطاني، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، ومحمد مستجاب، ومنتصر القفاش.. وغيرهم.

وعلى وجه العموم، يبدو أن هناك علاقة عميقة لا مفر منها بين مخطط حياة الكاتب الفرد كحكاية من ناحية، وبين شكل الرواية نوعًا أدبيًا من ناحية ثانية. لكننا يجب أن نلقي مزيدًا من الضوء على هذه العلاقة الإشكالية المتزايدة في القص العربي المعاصر؛ ذلك أنها أضحت سمة مهيمنة على هذا القص. لقد أصبح من دأب الكتاب أن يستخدموا مواد من حياتهم الشخصية الفعلية، وأن يعلنوا عن ذلك في متن النص الروائي نفسه. ولم يكن من قبيل المصادفة أن أشهر النصوص القصصية في السنوات الأخيرة كانت نصوصًا سير ذاتية، أو شبه سير ذاتية. ومما يجدر ملاحظته هنا أيضًا أن هيمنة الصيغة السير ذاتية جاءت مواكبة لاتجاهات طليعية وتجريبية في الكتابة، لا في الأدب العربي وحده، بل في كل آداب العالم. لقد جاءت هذه الصيغة وكأنها إعادة اكتشاف للعلاقة الخصبة المربكة بين الذات والواقع، بين عالم الداخل وعالم الخارج.

٢- السيرة الذاتية، ورواية السيرة الذاتية

السيرة الذاتية هي قصة حياة المرء التي يتذكرها ويكتبها بنفسه، ولذلك تكون خاتمة لحياة الشخص، وقد يكتبها كاتب أو سياسي أو مجرم أو قائد؛ لأن الشهرة والمعرفة المسبقة بصاحبها شرط ضروري للإقبال على قراءتها. أما رواية السيرة الذاتية فعمل فني متخيل ينهض على أحداث ووقائع من حياة صاحبه مهما كان مغمورًا، ولذلك يحدث أن يكتبها شاب غير معروف كما في حالتنا هذه، أو يكتبها كاتب شهير كما في حالات كثيرة. لكن هذا الاختلاف بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية لا ينفي أن بينهما تشابهًا بديهيًا، مردُّه أنهما كليهما يستندان إلى تذكر خاص لوقائع وشخوص من حياة الكاتب. وتلك هي المشكلة: أنهما معًا يقعان في المنطقة التي تفصل بين الخيال والحقيقة.

يميز نقاد الأدب بين السيرة الذاتية Autobiography من ناحية،والعنصر السير–ذاتي Autobiographical من ناحية أخرى. السيرة الذاتية نوع أدبي، له حدوده الواضحة مهما تكن مراوغتها، له تقاليد محددة، وله عمر قصير في التاريخ ربما لا يزيد عن عمر الرواية. أما العنصر السير ذاتي، أو المنظور السير ذاتي، فهو صيغة فنية: ولهذا فإن له ككل الصيغ الأدبية حدودًا مرنة منتهكة، وتقاليد غير محددة، وتاريخًا طويلاً ربما يغطي كل تاريخ الفن، منذ ظهور الصيغ الفنية الأساسية.

حين نتحدث عن الصيغ الفنية لا شيء محدد ولا شيء حاسم؛ فمصطلح «صيغة» نفسه يشير إلى معانٍ عدة : فهو مرة أسلوب، ومرة تقنية، ومرة موضوع معين، ومرة موقف عام أساسي. قد تلحق الصيغة السير ذاتية أو العنصر السير ذاتي بأي نوع أدبي أو فني، فينتج عن ذلك مصطلحات من قبيل «القصيدة السير ذاتية» أو «الفيلم السير ذاتي»، «القصة القصيرة السير ذاتية»، أو «الرواية السير ذاتية».

في كتابه «أنواع الأدب: دراسة في صيغ الأدب وأنواعه»، يشير فاولر Fowler إلى الخلط الهائل الذي تعاني منه المصطلحات في دراسة النوع الأدبي، بسبب الطبيعة المراوغة لهذه المصطلحات الصيغية:إذ يمكنها أن تلحق بكل شي وبكل نوع في كل مكان وزمان،بينما نعاملها نحن وكأن لها وجودًا تاريخيًا وجغرافيًا محددًا، شأنها في ذلك شأن الأنواع الأدبية المعروفة والمحدودة بتاريخ معين(٥).

هناك على الدوام، ولأسباب متعددة، خلط بين السيرة الذاتية (نوعًا أدبيًا Literary Genre) أو (نوعًا تاريخيًا Historical Kind) بمصطلح فاولر) والعنصر السير ذاتي بصفته صيغة أدبية literary mode؛ إذ لا يمكن لأحد أن ينكر، على سبيل المثال، أن العنصر السير ذاتي كان قائمًا في الأدب العربي القديم من زمن طويل، ولكن من ذا الذي يزعم – كما زعم رينولدز Reynolds مثلاً – أن » نوع السيرة الذاتية قد تم تأسيسه بوضوح في الموروث الأدبي العربي قبل بدايات القرن العاشر الميلادي «أو من ذا الذي يتخيل أن» أول نماذج السيرة الذاتية العربية يمكن للمرء أن يتتبعها هناك في القرن التاسع الميلادي(٦).

السيرة الذاتية، شأن الرواية والقصة القصيرة، نوع أدبي حديث له خلفيته الاجتماعية، وتقاليده الفنية، وتنويعاته الشكلية المختلفة. أما العنصر السير–ذاتي، أو الصيغة السير– ذاتية، فربما تكون حتى أكثر مراوغة من غيرها من الصيغ الأدبية، فهي موجودة ومستخدمة قبل نشأة السيرة الذاتية نوعًا أدبيًا بوقت طويل. إنها صيغة أساسية أو موقف أساسي في التعبير الفني، شأن غيرها من الصيغ الكبرى الشهيرة، الأساسية والمراوغة، أعني الصيغ الغنائية والملحمية والدرامية. ولهذا، حين يرد ذكر رواية السيرة الذاتية اليوم، فإن هذا يعني الإشارة إلى تفاصيل غامضة معدلة من حياة المؤلف الحقيقي التاريخي، أكثر مما يعني استخدام تقاليد فنية تنتمي إلى نوع السيرة الذاتية.

إن ما يحدد الشكل في النهاية هو المصطلح النوعي لا المصطلح الصيغي؛ فمصطلحات النوع – ربما لأنها تعني تقاليد محددة مجسدة في شكل خارجي واضح – يمكن أن تصاغ دائمًا في مصطلح يأخذ لغويًا صورة الاسم (إبيجراما – ملحمة – رواية) بينما تميل مصطلحات الصيغة إلى أن تكون صفة لا اسمًا (ملحمية، غنائية ، درامية، كوميدية، مأساوية.. إلخ.) أما استخدام الصفة في مصطلحات النوع فأمر أكثر تعقيدًا .. بإيجاز: حين يلحق المصطلح الصيغي باسم النوع فهذا يشير إلى نوع مركب، لكن الشكل العام يحدده النوع وحده. ولم يحدث في تاريخ الأدب أن كان هناك – إلا في حالات استثنائية جدًا – جمعٌ بين شكلين خارجيين في عمل أدبي واحد(٧). وعلى هذا تكون رواية السيرة الذاتية نوعًا مركبًا، يجمع بين نوع (الرواية) وصيغة (السير–ذاتية)، لكنه يبقى «رواية» في النهاية؛ لأن الرواية هي التي تحدد شكله العام، تمامًا مثلما يحدث مع الرواية التاريخية، والرواية الرعوية، والرواية الرسائلية، والرواية الغنائية .. إلى آخر تلك التركيبات بين نوع الرواية والصيغ الفنية المختلفة.

حتى لو نظرنا إلى رواية السيرة الذاتية بصفتها جمعًا بين نوعين أدبيين تاريخيين، هما الرواية والسيرة الذاتية، ستظل العلاقة الإشكالية بين النوعين قائمة؛ فكلا النوعين تخلّقا في نفس المرحلة من التاريخ (القرنين السابع عشر والثامن عشر)، وكلاهما يتأسس على قصة حياة بطل فرد يدخل في علاقة إشكالية مع محيطه، وكلاهما نوع مرن ومراوغ ومفتوح على الجديد.

لكي تصبح السيرة الذاتية شكلاً متماسكًا لابد من صبِّها في القالب الروائي الأساسي، الذي هو – كما أوضح جولدمان مرة – رحلة بطل إشكالي يبحث عن قيم أصيلة في عالم متفسخ.. إن العنصر الأساسي في نوع الرواية، خاصة في المراحل الأولى من تاريخها هو سيرة حياة فرد(٨). ومن ناحية أخرى، فإن كل رواية، إن لم نقل كل عمل فني، يتضمن بالضرورة عنصرًا من سيرة مؤلفه وما خاضه من تجارب؛ ولهذا السبب يشكك بعض النقاد في وجود نوع السيرة الذاتية نفسه، وينظر آخرون إلى كل نص له صفحة عنوان بصفته نوعًا من السيرة الذاتية(٩).

أضف إلى هذا أن «رواية السيرة الذاتية»، أو «السيرة الذاتية الروائية» كما يحب بعض الكتاب والنقاد أن يسموها(١٠)، تحتل مكانة رفيعة في تاريخ القص الحديث، لا في القص العربي وحده وإنما في كل ثقافات العالم، والأمثلة كثيرة، من جويس إلى بروست، ومن فرجينيا وولف إلى مارجريت دورا .. إلخ. وما من

شك أن العنصر السير ذاتي قد قاد إلى ثورات هامة في تاريخ النوع الروائي، لا سيما مع بروز علم كالتحليل النفسي، وتقنية سردية كتيار الوعي.

بإيجاز، يمكن للمرء أن يقول إن تاريخ النوع الروائي قد مر بمرحلتين استراتيجيتين، المرحلة الأولى هيمنت عليها الرؤية الواقعية القائمة على محاكاة الواقع الخارجي، مع عدم إهمال البعد الداخلي النفسي للشخصيات والأحداث والظواهر، والمرحلة الثانية سادتها رؤية ضد-واقعية، تجسدت في تقنيات واتجاهات أدبية عديدة. ومع قدوم المرحلة الثانية وتصاعدها (نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين)بدأت الحدود بين ما هو رواية وما هو سيرة ذاتية في التلاشي، وفي هذه اللحظة صعدت رواية السيرة الذاتية وازدهرت واحتلت مساحة واسعة من النصوص التي تقع بين النوعين؛ ولم يكن من قبيل المصادفة أن أكثر روايات القرن العشرين ثورية - على مستوى العمق النفسي والفلسفي، وعلى مستوى تقنيات السرد - كانت روايات سيرة ذاتية، تمامًا كما كانت أخصب السير الذاتية سيرًا روائية بامتياز.

أما إذا انتقلنا إلى الأدب العربي الحديث، فسنجد أنه ربما لم تكن هناك سير ذاتية بالمعنى الكامل لهذه الكلمة، ربما لأسباب دينية و اجتماعية و تاريخية متنوعة. وعلى طول تاريخ الأدب العربي الحديث (والقديم) كان هناك تداخل بين ما هو حقيقة وما هو قص؛ فكل كاتب يتوجه إلى قرائه زاعمًا أنه يكتب الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة (طبق الأصل). وكل كاتب في الوقت نفسه يزعم أن ما يقدمه ليس إلا خيال(١١). وهكذا، لعبت رواية السيرة الذاتية دورًا بارزًا من اللحظة الأولى في تاريخ الأدب العربي الحديث، هو نفسه الدور الذي قام به نوعان مختلفان في الآداب الأخرى، أعني الرواية، والسيرة الذاتية. كان النوعان متداخلين إلى الحد الذي جعل نقاد الرواية ومؤرخيها العرب عاجزين عن التمييز بينهما، وخاصة في المراحل الأولى من تاريخ القص العربي الحديث. وكثيرًا ما حاول بعض هؤلاء النقاد تفسير تغلغل العناصر السير ذاتية في هذه الروايات العربية الأولى(١٢).

وهكذا، كانت دراسة رواية السيرة الذاتية، ولا تزال، دراسة في صميم النوع الأدبي الروائي، من حيث مصادره، وأساليب تشكله وتطوره.

٢- متى تنتشر رواية السيرة الذاتية، ولماذا؟

متى يحب الناس أن يكتبوا عن حياتهم الداخلية الخاصة وعن تجاربهم، لينقلوها إلى عالم الفن، فيتأملوها، ويعيدوا تركيبها كما يحلو لهم؟ الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تفسر **لماذا انتشرت كتابة الذات بأنواعها في بدايات العصر العربي الحديث، وفي العقود التي تلت هزيمة ١٩٦٧، ولماذا توارت في الأربعينيات والخمسينيات. من الواضح أن للمسألة علاقة بأزمة الذات و تصاعد أسئلتها الداخلية التي تبحث عن إجابة.**

ولكن لماذا يكتب الناس رواية معتمدة على السيرة الذاتية، ولا يكتبون سيرة ذاتية صريحة؟ هناك إجابة بسيطة وصحيحة: لأنهم كتاب «رواية» وليسوا أناسًا عاديين. ولكنها إجابة غير كافية ولا شافية. ويحاول روي باسكال أن يقدم إجابة أخرى: «ما من شك أن التخفي وراء القناع الروائي كان أمرًا ضروريًا في الأزمنة التي كان الكتاب فيها أقل جرأة في الحديث عن أنفسهم أو أقاربهم. وبالطبع كانت هناك على الدوام حيطة إزاء الأحياء من الناس،إن لم يكن تحرجًا من الذوق العام، فخوفًا من العقاب القانوني بتهمة التشهير»(١٣).

ربما لهذا السبب كانت كتابة السيرة الذاتية الصريحة أمرًا نادرًا وصعبًا في الأدب العربي الحديث. ولكن لأن رواد الكتابة القصصية في هذا الأدب وجدوا في أنفسهم حاجة ملحَّة لعرض خبراتهم الذاتية الخاصة، في الوقت الذي كانوا فيه يخشون من البوح الصريح ويعجزون عن تمثل تجارب الآخرين من الداخل؛ فقد وجدوا ضالتهم في رواية السيرة الذاتية، الصيغة التي أعطتهم فرصة البوح دون خوف من المؤاخذة (من طه حسين، إلى هيكل، إلى العقاد، إلى المازني، إلى الحكيم .. إلخ)

غير أن هذا ليس الحافز الوحيد لاختيار رواية السيرة الذاتية بدلا من السيرة الذاتية الخالصة؛ فطبقًا لباسكال كذلك، هناك بعض الميزات الفنية لشكل الرواية على شكل السيرة الذاتية، أولها ميزة أن تكون قادرًا على سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلف؛ فالروائي يمكنه أن يستدعي أحداثًا من خارج نطاقه الشخصي، وان يتخيل أفكارًا ضمنية لم يعبر عنها الآخرون، كما يمكنه أن يعيد تشكيل الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، أضف إلى هذا أن بطل الرواية يمكن وصفه بضمير الغائب ومن كل جوانبه. أما الميزة الأهم، فهي اختلاف المنظور العام للعمل، إذ يكون المؤلف في رواية السيرة الذاتية مستقلاً، شأن المؤلف في كل عمل فني آخر، أو فلنقل إنه لا يكون موجودًا داخل صفحات عمله، يمكنه أن يصف مراحل الحياة الأولى للشخصية، دون أن يتورط في متابعة مستقبلها ، ويمكنه - من حيث المبدأ - أن يستدعي تجربة طفل بكل طزاجتها، دون أن يشير إلى ما آلت إليه أمور هذا الطفل. الرواية تمنح الكاتب حرية أوسع بهذا الخصوص(١٤).

وبإمكانات رواية السيرة الذاتية هذه، كان بمقدور طه حسين - على سبيل المثال - أن يكتب سيرته الذاتية الفعلية والكاملة في «الأيام» بضمير الغائب، كأنما يكتب عن شخص آخر، وكان بمقدوره في الوقت نفسه أن ينظر من الخارج، وأن يصف مجتمع

الريف والصعيد المصري في عمومه، كأنما يكتب دراسة أو مقالة. حين نصل إلى القص العربي المعاصر، وفي أعقاب وهلة عابرة ساد فيها القص الواقعي في الخمسينيات، سنلاحظ أن رواية الترجمة الذاتية – خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة – قد تسيدت الموقف وباتت تحتل مكانة بالغة الأهمية. لقد بدت في غزارتها وخصوصيتها وكأنها نوع من تفحص الذات ومراجعتها ومساءلتها، بعد هزيمة هائلة حلت بالأحلام القومية العربية بواسطة إسرائيل والغرب الأوروبي والأمريكي في حرب عام ١٩٦٧. لم يعد لدي الكتاب العرب أية قدرة على الثقة في واقعهم الخارجي (الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي) ولم يكن أمامهم إلا أن يركزوا على واقعهم الداخلي (النفسي والعاطفي والميتافيزيقي) الذي كان مضطربًا لكنه ظل مع ذلك أكثر مدعاة للثقة. **وربما لهذا السبب كانت رواية الترجمة الذاتية العربية المعاصرة – في أغلب نماذجها وأبرزها – صيغة مضادة للواقعية. لقد بدت نوعًا من التحول الانقلابي العنيف، من السرد الواقعي المحافظ الشائع في الخمسينيات، إلى سرد مغامر ينتهك كل ما أرساه الواقعيون من أسس.**

ولعله من اللافت أن هذه النصوص السير– ذاتية المعاصرة، المستمدة من أحداث واقعية في حياة كتابها، قد اتخذت أشكالاً واستعانت بأساليب مضادة للواقعية تمامًا. ويمكن الإشارة هنا – على سبيل التمثيل – إلى كتاب من قبيل إدوار الخراط (رامة والتنين –الزمن الآخر – ترابها زعفران ..إلخ) وجمال الغيطاني (خطط الغيطاني – التجليات – خلسات الكرى ..) وإبراهيم اصلان (مالك الحزين –وردية ليل) وآخرين. هل يمكن أن ننظر إلى نصوصهم هذه باعتبارها نوعًا من السير الذاتية؟

ليس شك في أن هذه النصوص تنطوي على بعض العناصر السير ذاتية الصريحة التي لا سبيل إلى إنكارها ولا حاجة للتدليل على وجودها؛ فبين حياة هؤلاء الكتاب وحياة أقاليمهم وقراهم ومدنهم وأحيائهم التي يكتبون عنها من ناحية، وبين نصوصهم القصصية من ناحية أخرى، توجد علاقة من نوع خاص، تكشف عنها حتى عناوين هذه النصوص وإهداءاتها. غير أن هناك أيضًا مسافة واسعة من نزع الألفة بين الحيوات الحقيقية لهؤلاء الكتاب وأقاليمهم من جانب، وبين نصوصهم القصصية، السير ذاتية، والتجريبية من جانب آخر. هذه نصوص أقرب من غير شك إلى وظيفة الرواية وشكلها المراوغ، منها إلى وظيفة السيرة الذاتية وشكلها المباشر التعليمي.

لقد أصبحت الحيوات والأماكن الحقيقية شيئًا مختلفًا تمامًا بعد أن شكلتها النصوص، أصبحت شيئًا أشبه بالـ «أحلام» أو الـ«ممالك الأسطورية». والحق أن هذه النصوص الستينية لم تعرض لحياة الكاتب الشخصية ولا لإقليمه الخاص في صورة كاملة ومتماسكة؛ ذلك أن أولئك الكتاب عرضوا لحيواتهم وأقاليمهم مفككة ومتشظية، تمامًا كما خبروها وعانوها(١٥). هؤلاء الكتاب الذين عرفوا باسم «كتاب الستينيات»، ومن بعدهم هذه المجموعة من الكتاب والكاتبات الشباب الذين أصبحوا يعرفون بـ«كتاب التسعينيات»، قاموا بتوظيف واحدة من أهم وظائف رواية السيرة الذاتية، وهي الوظيفة التي يشير إليها روي باسكال حين يقول: «تتعامل رواية السيرة الذاتية مع تجارب حاسمة في حياة الشباب» أو حين يقول: «رواية السيرة الذاتية في جوهرها هي تلك الرواية التي تتمركز حول التجارب التي تشكل الشخصية وتبلورها، وليست مجرد رواية تتخلق حول تجربة حقيقية متفردة وبارزة».(١٦)

وهكذا، وعلى خلاف السير الذاتية العادية التي يكتبها رجل يقترب من نهاية حياته، وله مكانته في مجتمعه، ومعروف لنا مقدمًا، جاءت روايات السيرة الذاتية الجديدة هذه وقد كتبها كتاب شباب، وغير معروفين في العادة لقرائهم . لم يكن من قبيل المصادفة إذن أن غالبية هذه الروايات كانت الروايات الأولى لمؤلفيها. وحيث إنه ليس في مقدور أحد أن يؤكد أو يثبت أن هذه الروايات تتضمن عناصر من الحياة الشخصية لأصحابها، وهي حياة مجهولة، سيكون من الأيسر – وربما سيكون من الأفضل – تناولها بصفتها «روايات» قبل أي شيء آخر.

الأمر الأهم هنا أن نلتفت إلى ما أتاحه شكل الرواية لهؤلاء الكتاب من حرية واسعة في تشكيل عوالمهم الخاصة والتلاعب بها كما يشاؤون: إذ أصبح بإمكانهم أحيانًا أن ينتقوا تجربة واحدة حاسمة يركزون عليها، وهو ما يفضي إلى نصوص تتمتع بحبكة تقليدية أكثر كثافة وتماسكًا. كما أصبح بإمكانهم – في أحيان أخرى – أن يقدموا تجاربهم مكسَّرة كما عاشوها ، فتتحول إلى شيء آخر أقرب إلى أن يكون روايات تجريبية. بل إنهم في أحيان ثالثة قد يتقدمون إلى كتابة نصوصهم عن قصد وبجهاز نقدي معقد، فيتلاعبون مستمتعين بالعلاقات المتجددة بين الحياة الواقعية (بما فيها حيواتهم الشخصية) من ناحية، والأعمال القصصية الخيالية Fictional من ناحية أخرى، وذلك كما سنرى بعد قليل في بعض روايات البنات.

٤- روايات السيرة الذاتية التي تكتبها المرأة

حين ننتقل إلى روايات السيرة الذاتية النسائية، سنجد أن القضية تبدو أكثر تعقيدًا؛ إذ ان هناك اتفاقًا ضمنيًا بين القراء، لا سيما في مجتمعاتنا المحافظة،مؤداه أن الصلة بين الكاتبة وبطلتها القصصية أمر بديهي ومفروغ منه. والواقع أن هناك عاملاً مهمًا يجعل هؤلاء القراء مقتنعين تمامًا بهذا الافتراض؛ فبينما يكون الرواة والأبطال في الروايات التي يكتبها الرجال متنوعين،

معظمهم رجال وبعضهم نساء، يلاحظ القراء والنقاد(١٧) أن كل الرواة والأبطال في الروايات النسائية من النساء. وربما يلاحظون أيضًا هذه العلاقة المحتومة بين الروايات التي يكتبها نساء ودعوات الحركة النسوية المعاصرة(١٨).

في تقديمه لمختاراته من القصة النسائية المصرية، يقول يوسف الشاروني: «من هذه الصعاب التي تواجهها المرأة كقصاصة، تلك القضية التي أثارتها السيدة سعاد زهير في مقدمتها لكتابها «يوميات امرأة مسترجلة»، ذلك هو خلط القراء بين شخصية الكاتبة وبطلة القصة، فكثير من القراء لا يريدون أن يفرقوا بين التجربة الشخصية والتجربة الفنية، لا سيما إذا كانت كاتبتها امرأة، ويعتبرون الاثنين شيئًا واحدًا. إنهم يرفضون أن يصدقوا أنهم يقرؤون عملاً فنيًا استوحته كاتبته من أكثر من تجربة وأنشأت من الكل معمارًا جديدًا. وهم لا يستمتعون بما يقرؤون إلا باعتباره اعترافًا تدلي به المرأة عن أسرارها الخاصة، فهم لا يقرؤون إلا للاستمتاع بتلك اللذة الخبيثة، لذة التلصص من ثقب الباب، لرؤية المرأة وقد تجردت من أقنعتها الاجتماعية وبدت في عريها على النحو الذي يحلم به قارؤها ويشتهيه. ولعل ما يساعد على هذا الوهم الشائع هو أن **معظم قصاصاتنا يكتبن قصصهن بضمير المتكلم، ضمير الاعتراف، مما يوحي أنهن يتحدثن عن تجربة شخصية. ولا يريد القارئ أن يصدق أن هذا الضمير إنما هو ضمير الشخصية الفنية وليس ضمير الكاتبة**»(١٩)

وتقدم ناقدة أخرى أسبابًا مختلفة لهذا التطابق بين الكاتبات وبطلاتهن ؛ «فالتطابق بين المؤلفة والبطلة ليس أمرًا غريبًا في كتابة المرأة في مصر وفي غيرها؛ ذلك أن المؤلفة وبطلتها على السواء لابد أن تواجها طائفة من القيم المتوارثة المتعلقة بكونهما تنتميان معًا إلى جنس الأنثى. والحق أيضًا أن النساء – خاصة في المراحل الأولى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين– لم يكنّ قد طوّرنَ بعدُ استراتيجياتٍ نصيةً تعينهن على نقل تجاربهم المعيشة وتجسيدها في شكل فني»(٢٠). والحق أن علاقة النساء بذواتهم المأزومة ربما تكون أكثر إلحاحًا وحضورًا من علاقة الرجال بذواتهن، خاصة إذا كنا نتحدث عن مجتمعات لا يزال النساء فيها يعيشون إلى الداخل أكثر مما يعيشون إلى الخارج. ولهذا تبدو كتابة الذات لدى النساء هي الكتابة الأساسية والمتاحة.

في الآداب الغربية هناك الكثير من الدراسات التي تتناول الكتابات السير ذاتية للمرأة، لا سيما بعد صعود الحركة النسوية المعاصرة، ومعظم هذه الدراسات تركز على التفرقة بين خصائص كتابات السيرة الذاتية التي تكتبها المرأة، وخصائص كتابات السيرة الذاتية التي يكتبها الرجل. ويمكن للمرء أن يوجز نتائج هذه الدراسات في نقطة رئيسية واحدة : أن كتابات السيرة الذاتية النسائية لها خصائص مختلفة تمامًا عن تلك التي يكتبها الرجل، وقريبة تمامًا من خصائص القص ما بعد الحداثي. وقد حاولت إحدى دارسات السيرة الذاتية النسائية في مختاراتها النقدية المعنونة «السيرة الذاتية التي تكتبها المرأة: مقالات في النقد»، أن توجز الفروق بينهما كما يلي:

هناك شبه إجماع بين النقاد على أن السيرة الذاتية الجيدة ليست تلك التي تركز على مؤلفها، بل التي تكشف في الوقت نفسه عن صلته الوثيقة مع مجتمعه. إنها تمثيل لزمنه، ومرآة لعصره. غير أن السيرة الذاتية النسائية نادرًا ما تكون مؤرخة لعصرها أو مرآة له. وقلما تركز الكاتبات على الجوانب العامة من حياتهن، أو على قضايا العالم، أو حتى على تطور حياتهن الوظيفية. إنهن يركزن بدلاً من ذلك على حياتهن الشخصية، التفاصيل العائلية، صعوبات الأسرة، الأصدقاء المقربين، وخصوصًا أولئك الناس الذين أثروا عليهن.

نزوع الرجال إلى تجميل سيرهم الذاتية يفضي إلى تقديم صورة للذات مليئة بالثقة، مهما تكن الصعوبات التي واجهوها، وهذا مضاد تمامًا لصورة الذات التي تعرضها السير الذاتية النسائية؛ فما تكشف عنه قصص حياتهن هو وعيٌ بالذات، ورغبةٌ في غربلة حياتهن سعيًا إلى الشرح والفهم. وغالبًا ما يكون الدافع وراء كتابة السيرة هو إقناع القراء بجدارتهن، وتوضيح صورة الذات، وتدعيمها، وتأصيلها.

عبر سرد تعاقبي خطِّي يعمل الكتاب على إضفاء الوحدة على العمل الفني، وذلك بالتركيز على فترة واحدة أو تيمة واحدة من حياتهم، أو سمة واحدة في شخصياتهم، وليس غريبًا في حالة الرجل الذي يسعى – محكومًا بشروط مجتمعه – إلى هدف واحد هو النجاح في الحياة العملية، ليس غريبًا أن نجد مثل هذا الاتساق والإحكام في سيرته الذاتية . أما في سير النساء فنجد سيادة لغير المألوف في مقابل الإحكام في سير الرجال، وهو ما يشي بصورة أخرى للذات. إن سردهن لحياتهن غالبًا ما يأتي في صورة غير تعاقبية من البداية إلى النهاية، وإنما يأتي في صورة متقطعة متشظية، أو مؤلفة في صورة وحدات مستقلة أكثر منها فصولاً مترابطة. هذه الأشكال غير المترابطة كانت من البداية شيئًا مهمًا بالنسبة للنساء لأنها مماثلة لطبيعة حيواتهن المتشظية المضطربة التي لا شكل لها، لكنها تؤكد أيضًا ذلك التراث النسائي المتصل من التشظي الذي لا يزال قائمًا في كتابات السيرة الذاتية النسائية في وقتنا الحاضر.(٢١)

وتضيف ناقدة أخرى خصيصةً رابعة للسير الذاتية التي تكتبها النساء؛ إذ تركز على ما تدعوه «الأسلوب المهووس بالتفاصيل، المركب، المرتبط بالسياق، في السير الذاتية النسائية»؛ فالنساء لا

يهملن تفصيلة واحدة يتمكنّ من تذكرها، لأن كل التفاصيل لها علاقة بإحساسها بطبيعة «ما حدث». أما الرجل، فيوجز ويعطيك الخلاصة والنتيجة وبيت القصيد. حياة المرأة – من حيث الشكل – تميل إلى أن تكون شبيهة بالقصص التي تحكيها. إنها لا تهتم بالتطور إلى الأمام في اتجاه هدف واضح، بقدر ما تهتم بالبنية التكرارية، التراكمية، الحلقية. التفاصيل اليومية تشغل كل النساء، والتفاصيل اليومية بطبيعتها ليست خلاصة، إنها عملية لا تنتهي(٢٢).

ورغم أن هذه الخصائص قد تكون مفيدة – وهي مفيدة فعلاً – في دراسة نصوص السيرة الذاتية النسائية وتحليلها؛ فإن الشيء المؤكد أنها تنطوي على خلط واضح بين سمات الفترة وسمات النوع، أي بين ما ينتمي إلى ما بعد الحداثة، بصفتها فترة عامة في تاريخ الفكر والفنون المعاصرة، وما ينتمي إلى كتابات السيرة الذاتية النسائية، بصفتها نوعًا أدبيًا خاصًا. وهو خلط ناتج عن رغبة ساذجة في الانتصار لكتابة المرأة، وجعلها أكثر حداثة وصدقًا مع الذات من كتابة الرجل، مما يؤدي إلى تكريس الفرقة المصطنعة بين كتابتين، إحداهما رجالية والأخرى نسائية.

٥- سبعٌ من روايات البنات

سنختار هنا عددًا محدودًا من روايات البنات هذه، ونتخذ منها عينة ممثلة للظاهرة المراد دراستها: رواية السيرة الذاتية الجديدة. وسيكون الهدف من دراسة هذه الروايات/ العينة أن نتلمس الفروق – إذا كان ثم فروق – بين رواية السيرة الذاتية التي تكتبها المرأة، ومثيلتها التي يكتبها الرجل، وأن نتلمس قبل ذلك فروقًا أخرى بين روايات البنات هذه، وروايات الأجيال الأكبر: كتابًا وكاتبات : وذلك في محاولة لفهم هذه التجربة التسعينية، و تقييم مدى ما قدمته من جديد للرواية العربية، واستكشاف ما فيها من عناصر أصيلة أو زائفة. سنختار سبع روايات فقط، هي: «الخباء» لميرال الطحاوي، «مرايا الروح» لبهيجة حسين، «دنيا زاد» لمي التلمساني، «قميص وردي فارغ» لنورا أمين، «السيقان الرفيعة للكذب» لعفاف السيد، «دارية» لسحر الموجي، «أوراق النرجس» لسمية رمضان. وهذه الروايات جميعًا صادرة في النصف الثاني من عقد التسعينيات، وهي جميعها تمثل – ما عدا واحدة هي «مرايا الروح» – الرواية الأولى للكاتبة(٢٣).

في جميع هذه النصوص السبعة، لا أثر لما يسميه فيليب لوجون «العقد السير ذاتي»(٢٤) بين الكاتب وقرائه؛ فعلى صفحة العنوان سيلتقي القارئ بالصفة النوعية المائزة التي يحرص الناشر – والكاتب أحيانًا – على لصقها أسفل العنوان، صفة: رواية؛ كما أن عناوين هذه الروايات لا تتضمن من قريب أو بعيد أية إشارة إلى البعد السير ذاتي، فلا كلمات من قبيل «اعترافات» أو «مذكرات» أو «رسائل»، ولا أسماء أشخاص أو أماكن حقيقية ترد في العناوين. على العكس من ذلك، اختيرت العناوين(٢٥) بحيث تبدو حادة في دلالتها على البعد الخيالي والقصصي والرمزي. ومع ذلك، سرعان ما سيصادف القارئ كلما أوغل في قراءة النصوص، إشارات سير ذاتية صريحة ومتعمدة ولا سبيل لإنكارها(٢٦)، خاصة حين ترد هذه الإشارات في متن النصوص الروائية نفسها، لا في عناوينها أو مقدماتها.

وسواء كان للراوية/البطلة اسم قصصي مختلف عن اسم المؤلفة، فاطم في «الخباء» و مايسة في «مرايا الروح» و دارية في«دارية» و كيمي في«أوراق النرجس» (وهو ما يعني عمليًا الابتعاد خطوة عن السيرة الذاتية)، أو لم يكن لها اسم على الإطلاق كما في «دنيا زاد» و « السيقان الرفيعة للكذب» اللتين ترويان أيضًا بضمير المتكلم؛ فإن بإمكان القارئ على كل حال أن يدرك بطريقة أو بأخرى، ما بين الكاتبة والراوية والبطلة من تقارب، إن لم نقل : يدرك ما بين هذه الأطراف من تطابق.

في «قميص وردي فارغ» ستأخذنا نورا أمين إلى الطرف النقيض في هذه المعادلة، معادلة الاقتراب/الابتعاد عن السيرة الذاتية: فالراوية/ البطلة لها اسم الكاتبة الكامل ذاته: نورا عبد المتعال أمين، ليس هذا فحسب، بل هي تتأمل ذلك الاسم وتردد حروفه على مسامعنا حرفًا حرفًا، في لعبة أخرى من ألعابها الكتابية الماكرة. ففي بداية الفصل الرابع والأخير، ستنتقل الراوية – كعادتها في الفواصل القليلة القصيرة بين فصول روايتها – من ضمير المخاطب المهيمن إلى ضمير المتكلم الاعترافي:

«أدرك الآن أنني فقدت شيئًا كبيرًا كان يجعل مني تلك الفتاة التي ينادونها «نورا» فتستجيب للنداء جيدًا لأنها تعرف أن ذلك الاسم عامر بها وهي عامرة به. كان قلبها يقفز ويتراقص كالكلب الصغير المدلل عندما تسمع ذلك الاسم، تتحمس وتستعد لإنتاج لحظات جديدة، كانت النون رمزًا للرقة، والراء للمرح والإقبال على الحياة، ثم لم أعد «نورا»، ولم أعد أشعر أن هناك كلمة علي أن أتهيأ للبهجة بها عندما يطلقونها نحوي. صرت «نورا أمين»، شيئًا آخر غير مشتق من النداء الأول، تكوين كتابي أقرأه على صفحات مطبوعة، أحيانًا أرضى لأنهم قد استحدثوا لي إشارة يحددونني بها عندما يتحدثون عني فلا يحدث خلط، لكني دومًا أسقط على أسفي لفقدان اسمي، أتذكر كيف كنت عندما كنت «نورا»، وأتحسر، أدرك أنني أصبحت كيانًا بلا اسم. عندما تم طلاقي في الرابعة والعشرين من عمري بعد زواج لم يدم أكثر من ثمانية أشهر سقط أول حروف ذلك الاسم في دفتر مأذون

حي أدخله للمرة الأولى. كتبت «نورا عبد المتعال أمين» بينما تلك النون الافتتاحية تشحب، ومعها ذلك الشعور بذاتي الحرة الجامحة...إلخ» ص٦٥.

السمة السير ذاتية الأولى والواضحة التي تجمع بين كل هذه الروايات - ربما باستثناء الخباء ومرايا الروح إلى حد ما - هي ذلك النوع من التطابق المعروف في السيرة الذاتية، بين الكاتب الحقيقي التاريخي الموجود على صفحة العنوان، والراوي الذي ينهض بالحكي، والبطل القصصي أو الشخصية الرئيسية موضوع الحكي. جميعهم (الكاتب - الراوي -البطل) وفي الروايات السبعة، نساء شابات، تكتبن نصوصًا إبداعية من نوع ما، ولهن نفس الاهتمامات والقراءات. أضف إلى هذا أن كل واحدة من هذه الروايات تقدم تنويعًا على تجربة شخصية قاسية وحاسمة في حياة كاتبتها، مما يجبرها على استعادة مراحل التكوين الملتبسة هناك في الطفولة، في ألبوم الصور القديمة، أو «صندوق الشرور الصغيرة» كما تسميه راوية أوراق النرجس .

في مرايا الروح تمر الراوية/البطلة مايسة بتجربة زواجها الفاشل - ثم طلاقها - من إبراهيم العامل، بعد محاولة رومانتيكية لتجسيد حلمها الماركسي، لكنها تغرق أكثر في القهر القديم الواقع على جسدها؛ فتحاول عبر الرواية كلها أن تسترجع تفاصيل عالم الطفولة والصبا في محاولة للبحث عن موطن العلة، ثم تحاول حتى النهاية - دون جدوى ولا أمل - أن تصل إلى ارتواء لجسدها/روحها. وهذا نفسه ما تفعله راوية «السيقان الرفيعة للكذب» حين تستعيد في النصوص الأخيرة من كتابها ملامح من تجارب الطفولة في السويس، وحبها الأول لـ«صلاح»، وزواجها الأول. وفي دارية تعاني الراوية/البطلة دارية من إحباطات عميقة متكررة في علاقتها مع زوجها سيف، فتستعيد في صفحات متفرقة من الرواية عالم طفولتها، وتعرض صورة متسقة وصوفية ومثالية لأمها وأبيها، في محاولة - دون جدوى أيضًا - لتقديم صورة متماسكة للذات، ثم ما تلبث أن تقفز على تجربتها، وتهرب منها بشكل مصطنع إلى ملجأ الكتابة.

في أوراق النرجس يصل انشطار ذات الراوية/البطلة إلى حد الجنون، و صفحات الرواية ذاتها تتحول إلى بحث محموم - على طريقة جويس - عن موطن الداء، في تفاصيل متفرقة ومبعثرة من طفولة الراوية وطبقتها وتاريخها الشخصي والوطني. أما في حالة فاطم، راوية «الخباء» وبطلتها الطفلة؛ فنحن لا نحتاج إلى الاستعادة، لأن كل شيء يأتينا من منظور هذه الطفلة المحاصرة بقيود متراكمة ومتداخلة، بدءًا من طوق التقاليد الخانق، ومرورًا بحصار الصحراء ورمالها من كل جانب، وانتهاء بعجز الجسد النحيل المتمرد وسط هذه الصحراء. لقد خرجت الشابة من الخباء، ولكنها تركت للطفلة استعادة الحكاية وتقديمها من الداخل.

أربع من هذه الروايات (مرايا الروح - قميص وردي فارغ - السيقان الرفيعة للكذب - دارية) تتناول - بدرجات مختلفة - تجربة عشق مركب جارف، وزواج وطلاق، تعيشها الراوية/الكاتبة، وترويها بالضمائر كلها: المتكلم المشارك، والغائب العليم، والمخاطب المضطرب (سواء أشار إلى الراوية ذاتها، أو إلى الرجل الذي يشاركها التجربة، أو إلى القارئ). وروايتان أخريان (الخباء - أوراق النرجس) تتناولان تجربة فلسفية وجودية، وإن ارتبطت بقضية القهر الواقع على المرأة بشكل عام، وحكيت من منظور أقرب إلى منظور الراوية الطفلة، التي تستدعي بعض التفاصيل الرمزية من طفولتها، في محاولة للكشف عن جوهر الأزمة المتراكمة التي تحياها المرأة العربية، وأزمة الإنسان في عمومها. الرواية السادسة (دنيا زاد) تتناول تجربة أم شابة تفقد طفلتها التي تكتشف أنها ماتت قبل الولادة، وتحكى من منظور مزدوج: الأم/الراوية/الكاتبة نفسها، وزوج متعاون يدون مذكراته حول نفس التجربة، لتقتطف منها الراوية ما يقدم وجهة نظر إضافية.

ولو أن هذه الروايات اقتصرت على رصد التجربة الحاسمة في حياة الكاتبة/الراوية/البطلة، إذن لبهت الجانب السير-ذاتي، ولتحولت الروايات إلى مجرد روايات قصيرة مكثفة، أو «نوفيلات» تنطوي - شأن كل النوفيلات(٢٧) - على نقطة تحول درامية حاسمة. لكن استعادة تفاصيل ملحة من الطفولة أضفت على هذه النصوص الروائية شكلاً سير-ذاتيًا، فيه محاولة للإلمام بحياة الكاتبة/الراوية/البطلة، ورسم خطوطها الرئيسية، من الطفولة إلى ما بعدها.

ولكي نتعرف على بعض الجوانب السير ذاتية، فضلاً عن الجوانب الفنية في هذه الروايات، ربما يكون من الضروري أن ننظر أولاً في الخلفية الثقافية والاجتماعية لهؤلاء الكاتبات الشابات؛ إذ لا يمكن للمرء - على سبيل المثال - أن يتصور أنها مجرد مصادفة أن معظم هؤلاء الكاتبات، إن لم نقل كلهن، يستندن إلى خلفية اجتماعية وثقافية بالغة التشابه؛ فمعظمهن ينتمين إلى الطبقة الوسطى الميسورة، التي أتيح لها أن تتعلم في مدارس اللغات، وأن تتلقى تعليمًا أجنبيًا، وأن تتقن لغة أخرى على الأقل غير العربية، ومعظمهن يهتممن بمجالات النقد الأدبي ونظريات الفن والأدب والسرد المعاصرة اهتمامًا يصل إلى حد الاحتراف(٢٨). وهذه جوانب دالة وحاسمة تعكسها بوضوح نصوصهم الروائية نفسها، وما تستند إليه من جهاز نقدي.

ومع أن معظم هذه الخلفيات التاريخية والاجتماعية والسياقية قد لا تحتل مكانًا ذا بال في تحليل الروايات من منظور معاصر، فإنها تصبح خلفيات لا غنى عنها ويتحتم أخذها في الاعتبار،

خاصة حين ندرس روايات يلح أصحابها بأنفسهم على عرض الجانب الذاتي فيها، والإعلان عنه في كل مكان داخل النص وخارجه، إذا لم يلتفت القراء والنقاد من تلقاء أنفسهم إلى هذا الجانب.

تزعم هؤلاء الكاتبات - كما يزعم رفاقهن من الكتاب - بأنهن لسن معنيات بالحركة النسوية ومزاعمها، ولسن معنيات بأي قضية اجتماعية أو سياسية. إنهن معنيات فقط بالأدب والأدبية. هذه مزاعمهن على المستوى النظري، أما عمليًا، فهن منخرطات تمامًا في الحركة النسوية، وربما كان هذا أحد الأسباب - وربما أحد الدوافع الغامضة - وراء الاهتمام الملحوظ الذي يحظين به من قبل المستشرقين، الذين يولون - مثل مجتمعاتهم - اهتمامًا خاصًا لقضايا المرأة المستضعفة في مجتمعات الشرق الغامضة. حتى رواية «الخباء»، التي لا تتضمن عنصرًا سير ذاتيًا صريحًا، تبدأ بإهداء دال يكاد لا ينفصم عن أزمتها الذاتية وأزمة المرأة في عمومها. يقول الإهداء:

«إلى جسدي .. وتد خيمة مصلوبة في العراء»

ففي رواية كل شخصياتها نساء باستثناء الأب، وفي رواية لا تهتم بالجسد الأنثوي المحاصر، قدر اهتمامها بالروح الأنثوية المقموعة: يعد هذا إهداءً مضللا، يسعى إلى جذب القارئ الباحث عن كتابة الجسد التي طالما أخبره النقاد عنها في كتابة النساء الجديدة. قد تكون هناك علاقة معقدة بين أزمة الجسد المحاصر لدى الكاتبة خارج النص، وأزمة الروح المقموعة بالتقاليد والإعاقة الجسدية لدى الراوية داخل النص، وقد يصعب هنا الفصل الساذج بين أزمة الروح وأزمة الجسد، وهو ما قد يبرر هذا الإهداء إلى الجسد. لكن هذا لا ينفي أن في هذا الإهداء لعبًا مقصودًا على وتر النسوية الرائج.

ويعكس إهداء «السيقان الرفيعة للكذب» حالة قريبة من حالة الخباء، وإن أشار إلى القلب والروح والجسد جميعًا، وقرن معاناتهم بالرجل الذي يتوجه إليه الإهداء أولاً:

«إليك

و

إلى قلبي الذي لم يعد به موضع لرتق

إلى روحي المنحصرة بين الحنين والفقد

إلى جسدي الذي عاش كل تلك التفاصيل»

ورغم أن إهداء «مرايا الروح» يشير إلى الروح لا إلى الجسد الأنثوي، فإنه يتضمن إشارة نسوية لا بأس بها، لأنه يتوجه إلى الصديقات النساء وحدهن:

«إلى صديقاتي .. مرايا روحي .. ودفء أيامي .. وحمايتي من الإنكسار»(٢٩).

ولا يختلف إهداء «دارية» كثيرًا؛ إذ يذهب بدوره إلى الروح الأنثوي المرفرف حبًا وحنوًا على الجميع، روح الأم وروح الراوية نفسها، رغم أن الأب هو الأكثر حضورًا في الرواية:

«إلى روح أمي .. جمالات الزيادي، ترفرف حولي أينما أكون. وإلى طفليَّ ريم ومروان، ترفرف روحي حولهما أينما يكونان».

أما إهداء قميص وردي فارغ، فيذهب إلى واحدة من أبرز الكاتبات الفرنسيات، «مارجريت دوراس» الكاتبة التي أعادت إنتاج سيرتها الذاتية في كل أعمالها، وعلى رأسها العمل الذي يتوجه إليه الإهداء، رواية «العاشق» التي تتحول إلى رابط خفي بين الراوية، ورجلها، والمؤلفة الفرنسية نفسها، ولهذا تتحول «العاشق» إلى «عاشقنا»:

«إلى مارجريت دوراس .. وعاشقنا»

٦- بطلات جديدات ، وهموم مختلفة

تحكي لنا روايات السيرة الذاتية التي كتبها كتاب- وكاتبات - الأجيال الأقدم، قصة حياة مكتملة أو شبه مكتملة. إنها تعطينا حياة البطل أو البطلة في صورة مكتملة ومتماسكة، من نقطة في الزمان إلى النقطة التي تليها، وغالبًا ما تكون هموم البطل/البطلة ذات بعد عام لا يكاد ينفصل عن هموم طبقته ووطنه (الأيام لطه حسين، والباب المفتوح للطيفة الزيات، والتجليات لجمال الغيطاني أمثلة متنوعة ودالة في هذا السياق). أما روايات السيرة الذاتية الآن، وخاصة روايات البنات هذه، فلا تقدم إلا فترة محدودة جدًا من حياة الكاتبة/الراوية البطلة، حيث تتركز تجربتها على النحو الذي نراه في قصة قصيرة أو نوفيلا: ولهذا يتم تغييب الجانب الجماعي أو العام من التجربة (وهو جانب روائي أصيل) إلى الخلفية البعيدة أو غير المرئية، بينما تتصدر الهموم الذاتية المحمومة مقدمة المشهد.

باستثناء الخباء، التي تقدم نوعًا من البطولة النسائية الجماعية (أسرة بدوية معزولة في صحراء مصر الشرقية، معظم أفرادها من النساء المقموعات، تأتينا حكاياتهم المتنوعة من منظور الطفلة الراوية/ فاطم) : فإن بقية الروايات تتناول تجربة مكثفة بالغة الذاتية، عاشتها الراوية/الكاتبة. كلهن مهووسات بتفاصيل التجربة الضاغطة، التي غالبًا ما يسقط البعد العام من معناها؛ فراوية القميص الوردي الفارغ بدت محاصرة بتفاصيل علاقتها المشكِلة مع حبيبها المشكِل، ولا تكاد ترى شيئًا خارج حدود هذه العلاقة. وهي ليست علاقة اجتماعية، أو اقتصادية، أو جنسية، بقدر ما هي علاقة مع الذات، أو هي - كما تقول الراوية نفسها - «علاقة ورقية». وكاتبة/راوية دنيا زاد لا تكاد تخرج عن دائرة الفقد إلا لتعود إليها من أبواب متعددة، تحكي تجربتها الخاصة بلغة مكثفة ومقتضبة وإن بدت ثرثارة، ولم لا إذا كانت -ككل النوفيلات - تحوم حول تيمة مأساوية، هي تيمة الفقد

التي تبدأ وتنتهي بلفظة الموت. ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لكاتبتي/راويتي مرايا الروح وأوراق النرجس: تيمة مأساوية مهيمنة تحوم حول نفسها، وتمنع التفاصيل الروائية غير الذاتية من التدفق.

حتى روايات السيرة الذاتية التي كتبها «كتاب الستينيات»، وهم الذين قادوا السرد العربي المعاصر إلى هذا النوع من الكتابة، الكتابة الذاتية التجريبية المضادة للواقعية – حتى هذه الروايات كانت مسكونة تمامًا بالهموم والقضايا السياسية والاجتماعية، على نحو ربما لا نجده بهذا العمق الفلسفي حتى في روايات الواقعيين أنفسهم. أما رواية السيرة الذاتية التي يكتبها «كتاب التسعينيات» من النساء ومن الرجال أيضًا، فليست مسكونة بهذه الدرجة من العمق الاجتماعي والفلسفي.

كل تجربة فنية- لرجل أو امرأة – هي تجربة ذاتية بطبيعتها، ولا أحد يستطيع أن يلوم الكاتبة أو الكاتب على هذا النوع من الذاتية، ولكن المهم – كما تقول لطيفة الزيات – هو كيف «تبدع» من هذه التجربة الذاتية الخاصة عملاً فنيًا مفهومًا وموضوعيًا. كثير من الكاتبات، وكثير من الكتاب أيضًا، استخدموا ذواتهم مادة لأعمالهم الإبداعية، لكن الفارق بين ما هو «إبداعي» من هذه الأعمال وما هو «غير إبداعي» يكمن في كيفية استخدام هذه الذات، والهدف من استخدامها: هل تبقى هذه التجربة الذاتية ذات معنى على المستوى الخاص والشخصي فحسب، أم يتم تجاوز هذا المستوى إلى ما هو عام وغير شخصي، وتحويل هذه التجربة إلى تجربة جمالية تفتح بصيرة القارئ على الحياة(٣٠).

صحيح – كما تقول فريال غزول – أن كتابة المرأة –ككتابة الرجل – تجمع بين ما هو حميمي وخاص وبين ما هو عام وسياسي، وأن ليس هناك فصل بينهما، وأن المرأة عندما تكتب عن ذاتها فهي تكتب أيضا عن مجتمعها، وعن السياق الخارجي، كما أنها ليست مسألة فقر في القدرة على التخييل، لأن الإنسان **يكتب من تجربته، واذا كان الإنسان يفتقد إلي التجربة، فإنه لا يستطيع الكتابة، وبالتالي من الطبيعي أن تكون هذه التجربة ذات طابع ذاتي.** وصحيح أيضًا أن المرأة تقدم في كتابتها نوعا من الحميمية والتصور لما لا يعرفه الرجل(٣١). كل هذا صحيح، ولكن هذه الكتابة النسوية المعاصرة تختلف – في الدرجة لا في النوع – عن الكتابة الرجالية المعاصرة، ربما لأن مصفاة الذاتية النسوية لا تسمح بمرور جوانب معينة من العالم الخارجي، أو قل لأنها غير معنية بهذه الجوانب وغير منخرطة فيها.

لقد قيل إن تجربة الرجل أقرب إلى الموضوعية وإن تجربة المرأة أقرب إلى الذاتية، وهو زعم ربما يجد ما يؤيده من شواهد المنظور الرجالي، حتى في الدراسات التي كتبتها النساء عن رواية المرأة(٣٢)، ولكنه لا يجد ما يؤيده من شواهد التاريخ والمنطق. وغالب الظن أن الأمر يتعلق بهذه القدرة على تحويل التجربة الخاصة الذاتية إلى تجربة إبداعية مؤثرة في الآخرين، وهي قدرة ربما لم تفلح المرأة في تحصيلها، وهي التي دخلت إلى حرفة الكتابة متأخرة، ومحاطة بعراقيل متنوعة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العراقيل المتنوعة لا تعني وجود «نزعة» رجالية أو مجتمعية تضمر الشر للمرأة، وتسعى لاستبعاد الكتابة النسائية وتهميشها، أو ما يسميه صبري حافظ «نزعة مضمرة»: «تلك النزعة المضمرة التي تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية، وأن تجعلها نوعًا من السير القصصية، لإخراجها من مجال الرواية الجادة، وناهيك أيضًا عن نوع أسوأ من الإضمار، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبدع أدبًا أو أن تكتب عن شيء لم تعشه، ويسعى إلى استخدام كل ما تبدعه ضدها بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار التابو أو المحرمات حولها»(٣٣).

إن الحديث عن «نزعة سيئة مضمرة» وعن «أنواع أسوأ من الإضمار» لا يكاد يختلف عن بارانويا التفوق الفني على الرجل، التي تبنتها دارسات السيرة الذاتية النسائية في الغرب التي عرضنا لها منذ قليل. نعم، **إن كتابة المرأة تميل إلى استخدام عناصر من السيرة الذاتية، ولكن كتابات الرجل أيضًا، وخاصة الكتابة المعاصرة، تميل إلى استخدام العناصر نفسها. والفرق بين الكتابتين ليس سوى اختلاف في « درجة » الميل إلى الذاتية، أو في زوايا هذا الميل.** هناك عناصر سير ذاتية متصاعدة في كتابة المرأة وكتابة الرجل على السواء. هذه حقيقة، ولن يفسر الظاهرة القول بوجود نزعة مضمرة لتأويل كل ما تكتبه المرأة بعناصر من السيرة الذاتية تهميشًا لما تكتبه وحطًا من قيمته. ولماذا تهميشه والحط من قيمته، إذا كان هؤلاء الكاتبات أنفسهن، يعددن استخدام السيرة الذاتية بهذه الكثافة وبهذه الطريقة، شقًا لطريق جديد ومميز في الكتابة الروائية؟

ربما يحتاج الأمر الآن أن ننظر في هذه الكتابات، ونتأمل خصائص البطولة الروائية التي تقدمها: إلى أي حد هي خصائص محتلفة عن خصائص بطلات الأجيال الأسبق، وهل تعكس هذه الخصائص رؤى اجتماعية أو فلسفية جديدة، وما هذه الرؤى ..إلخ

لأن هذه النصوص مبنية على عناصر من السيرة الذاتية؛ فإن بطلاتها بلا استثناء، مثل المؤلفات، هن من مثقفات الطبقة الوسطى الميسورة، يعشن قدرًا لا بأس به من ترف العيش، ويملكن قدرًا لا بأس به أيضًا من الإرث البرجوازي. وتقوم الحبكة الأساسية في سيرتهن – بدرجات مختلفة، ومن خلال تجارب متنوعة – على تمزق واضح بين هذا الإرث التكويني

الأساسي من ناحية، وطموح المثقفات إلى تواصل إنساني سوي ينسجم مع أحلامهن المتناقضة.

من الصعب أن يعثر القارئ على وظيفة لهؤلاء البطلات بعيدًا عن وظيفة الكتابة الحرة؛ فصور المرأة التي تقدمها هذه الروايات ليست صورًا متنوعة أو مختلفة. ليس بينهن عاملة أو طبيبة أو محامية أو زوجة تقليدية أو فتاة ليل أو حتى داعية لحقوق المرأة. ليس سوى تنويعات على صورة المثقفة الكاتبة المجنونة الطليعية غير المنسجمة مع الواقع المألوف، سواء كانت كاتبة إبداعية كما نرى في معظم الروايات، أو صحفية كما في مرايا الروح مثلاً.

الكتابة في هذه الروايات هي مهنة البطلات جميعًا، والكتابة أيضًا هي مسعاهن الدائم ووسيلتهن الوحيدة المأمولة للتحرر والخلاص(٣٤)، رغم إدراكهن الحاد لمراوغة الكتابة وخيبتها وسيلةً للتغيير. الحكي/الغناء/الكتابة هي وسيلة فاطم العرجاء للخلاص من خباء الصحراء المميت إلى الفضاء الحر للحكايات البدوية الرامزة، التي ترنو إليها وتتقنها وتلعب بها ضد صنوف القهر:

لا أحب العزف على الآلة التي تشبه تمساح بحيرات النيل، لا أحب طنينه، لا تجبرني على تعلمه، تقول: «كما تشائين».

لكن حين يتكاثر ضيوفها في المساء ويملأون اقداحهم ويثرثرون، كانت تلبسني عباءة من التي طرزتها لي موجة بالتلاوين، وكانت ضفيرتي قد وصلت قريبًا من كاحلي. وأحيانًا تجذب إحداهن عكازي، فأصرخ ..

«شعورك طويلة .. طويلة».

فأقول لها إن الجنية المسخوطة دقت لي مفتاح الحياة وقالت إن شعوري ستصبح أطول من شعور ست الحسن أم الضفائر، تبتسم بنهم، تحب حكاياتي، وتبتهج حين أشرد كأنها تكتشف معي أشياء مبهرة..

يطل عليَّ وجه : «صافية» في مناماتي،جميلة وممتلئة ووجهها طافر بالصحة واللامبالاة، و«ريحانة» و«فوز» يتناجيان، و«سردوب» تمشط شعري، و«ساسا» تصب الماء، و«زهوة» لا تفارقني.

أقول لـ «آن»: إن زهوة لا تفارقني، تسكن تحتي أينما ذهبت، وأنَّ في عيون تلك الغزالة روحها السفلية، تقهقه باستمتاع أكثر، وأعكز أمام ضيوفها بجديلتي وعباءتي فيلتفون حولي «قولي يا فاطم .. غني يا فاطم» يبحلقون في بعيون فضولية مليئة بالدهشة، فأغني: الخباء، ص ١٠٥ وما بعدها.

والكتابة هي وسيلة مايسة للخلاص من انكسار الروح وخيبة الجسد وتمزق الوطن الذي عاشته، إلى انتظار الخلاص على يد ابن مريم في نهاية الرواية، رغم قسوة الكتابة وانعدام جدواها:

«أجلس على مكتبي في الجريدة بعد عودتي من المذبحة.
يجب أن أكتب. ماذا أكتب، وكيف؟ ..
كيف أكتب مهانة الخوف خلف أبواب البيوت لبشر يعيشون في وطنهم؟
كيف اكتب رائحة الفقر الذي يعشش في البيوت وبين الطرقات ويطفح على الوجوه؟
كيف أكتب انكسار الروح وذل اليأس؟ ..
كيف أصرخ على الورق، الورق لا يحتمل الصراخ، الورق لا يحتمل سوى الكلمات الباردة التي تصف بحياد ماحدث ..»
مرايا الروح، ص ٧٨ وما بعدها

في رواية دارية، وفي مواضع كثيرة، تصبح الكتابة – كتابة الشعر – هي الملاذ الذي تلجأ إليه الراوية هربًا من عدم تحققها في علاقة الزواج، وبحثًا عن عالم أفضل تحاول أن ترسم ملامحه. ولا أدل من أن يكون مشروع الكتابة/الحلم هو الفعل الذي تُختَتَم به الرواية في آخر فقراتها، بعد أن تفشل كل مشاريع التحقق في الواقع:

«افتح عيني ورائحة زمن آخر تهدهدني، أفتح زجاج النافذة على نوت تنشر جناحين من زرقة خالصة، مشربة برائحة زهر الليمون، ينفض من فوقه رمال الخماسين الصفراء، وعبق الياسمين الهندي يتشكل حروفًا وكلمات. أسحب من جانبي ورقة بيضاء، وأكتب.» دارية، ص ١٦٩.

والكتابة أيضًا هي وسيلة التحقق في رواية «دنيا زاد» التي يحتويها الموت والفقد من بدايتها إلى نهايتها . الكتابة وسيلة يستعان بها على النسيان والاستمرار في التكيف مع مآسي الفقد المحيطة بالراوية، والتكيف حتى مع مأساة الموت؛ ففي الفصل الختامي تكتب الراوية/الأم/الكاتبة: «هذه آخر الكتابة» ص٦٣. وفي الصفحة التالية تكتب: «ولا زلت أكتب وقد ادعيت أنها آخر الكتابة» ص٦٤.

وبعد صفحة، وفي الفقرة الختامية تكتبها صراحةً:

«هذه خاتمة تليق بلحظة حداد متأخرة. أكتب «دنيا زاد» وأستعين على حروفها بالنسيان. تعلق وجهها المستدير وعينيها المسدلتين فوق رأسي. وتبدأ في الدوران في فلك معلوم. يمنحها الخسوف توهجًا بين الحين والحين. وأعود معها طفلة بلا ضفائر ..» دنيا زاد، ص٦٥

في أوراق النرجس تصبح الكتابة بتداعياتها الرمزية هاجسًا للخلاص، لكنها في الوقت نفسه الطريق إلى الصمت والموت والقتل، وسوف تهذي الراوية في مونولوجاتها الجويسية مرات متعددة، رابطةً الكتابة بالحياة والموت :

«أخاف أن أكون قتلتها. لو كتبنا الناس يموتون؟»، أوراق النرجس، ص٢٤.

«ولماذا أشعر بكل هذه الغربة وسط أهلي، وأهلي الناس جميعًا. قتلتهم كلهم في ثلاثة أيام؟ كتبتهم ثم مزقتهم، عندما استولت أنفاسهم على هواء الغرفة وابتلعته ولم يعد لي متنفس في المكان» ص٣٢.

«لو كتبتهم يموتون، ولو لم أكتبهم يحكم علي أنا بالموت» ص٣٣.

«كيف يقاوم المرء القدر بالكتابة لو أن الكتابة قدر؟»ص٦٥.

«كنت أظن أن الكتابة يجب أن تكون احتفالاً ببهجة الحياة، وأن بهجة الحياة تنتظر في العطفة التالية، لتعلن عن نفسها ويرقص الناس في الشوارع فرحًا بانتهاء الحروب والفقر والمرض في كل البلاد، كنت أظن أن مزاج السأم والغثيان هو شيء خاص بأوروبا، وأن أوروبا شاخت واستهلكت عنفوانها وقدرتها على الغناء الطفولي الحر الطليق. ولم أع الدرس حتى وأنا أكتب» ص٧٤.

«كيف يعرف المرء إلى أي عائلة من الشريفات ينتمي إذا كانوا حكوا له كل تلك الحكايا ثم حرموه الكتابة؟ كيف يعرف إلى أي اللغات ينتمي إذا قالوا : اقرأ في كل اللغات ولم يقولوا: اكتب؟ ..» ص١١٠.

«قل لي بالله عليك في أي الأمصار نحن؟ باراليل، باراليل. رائحة البرتقال والبنات اللواتي حرموهن الكتابة في بر مصر، خافي. شكي. واعلمي أنك في نهاية الأمر لا تساوين بصلة ..»ص ١١١.

أما في «قميص وردي فارغ» – وفي «السيقان الرفيعة للكذب» إلى حد ما – فالكتابة هي الرواية نفسها. الرواية ليست إلا «سيرة الكتابة» كما جاء على غلاف «قميص وردي فارغ»؛ ولهذا يتردد صدي الكتابة وهاجسها الملحاح على طول المناجاة أو الرسالة المفتوحة التي تتوجه بها الراوية/الكاتبة إلى رجلها، من بداية الرواية إلى نهايتها:

«ونتعارف من جديد، وتبدأ قصة. أصارع نفسي حتى أكتبها عوضًا عن أن أبكيها» قميص وردي فارغ ، ص١١.

«عندما ألتهم جسدك الشاب يومًا سوف نفقد معنى وجودنا. أو سوف نصبح حبيبين وتنتهي القصة. لذلك فسوف نحافظ بحكمة على أخوَّتنا كي نكتب أكبر قدر من القصص بدلاً من أن نبكيها. كي نظل نستكين إلى تلامسنا الموجز وشهوتنا المدهشة الرابضة وراء خيالنا، فنستطيع أن تحتوي يدي برهةً نحلق فيها نحو لحظاتنا التي لا تتم لأننا نتعمد أن نفترق فيها. لتسافر أنت وأكتب أنا. ونمتد ..» ص١٣.

«وقعت في أسر افتتاني بكتابة نشوتي المأمولة. ضحيت بما كان يمكن في الواقع، أملاً في أوراق بليغة وخيال موثق. اخترقت المحظورين: كتبت عن واقع سافرن عن رجل من لحم ودم، عن داخلياتي أنا المرأة الراوية الوحيدة. وأعطيته تلك الكتابة دون أن أعلم بأمر النصيحة التي بعثتها غلينا مارجريت دوراس: لا يجب على النساء أن يدعن عشاقهن يقرأون ما يكتبن» ص٢٤.

«ربما سأظل أتطلع إلى «القميص الوردي الفارغ» معزية نفسي بأنه أفضل ما كتبت. وهكذا يصير ألا نلتقي مرة أخرى. ويصير أيضًا أن يزداد نهمي للخيال. والكتابة» ص٢٤.

«تأتي بحركة تأهب للإفصاح عن رأيك في التناقض الذي تراه بين توثيقي لمشاعرنا وإيماءاتنا وبين توظيفي له لأحقق كتابة ما أطمح إليها، تتساءل: كيف أجمع بين هذا وذاك، كيف اكتب سيرة ذاتية لنا وتكون متخيلة في ذات الوقت؟ أجيبك: تلك هي عبقرية الكتابة» ص٣٢.

«.. لذلك سوف أترك كتابتي على سجيتها، لأني لم أعد أستطيع أن أخطط لها وما زلت لا أعرف بعد إذا ما كنا في فضاء قصة أم رواية. ويبدو أني لا أعرف أساسًا كيف تصنع رواية. سوى سوف أحاول الاحتفاظ بحواس يقظة ونفس طويل إلى آخر المطاف» ص٣٥.

«الآن. لا أستطيع أن أحصل عليك. انقطع عالمانا كل عن الآخر. وبطلت وسائل الاتصال. لم تعد أمامي إلا أقدم وسيلة أعرفها كي أستحضرك: الكتابة» ص٣٥.

«لا فائدة. فلنعد إذن إلى الكتابة. المؤنس الوحيد في نهاية كل قميص وقبل بدايته. لعلها في النهاية تتحول إلى رواية، فقط لأني ألح عليك عبر تفاصيلك المكتوبة. وعندما لا أجد سبيلاً إليك أكتبها جميعًا حتى ألقاك على الأوراق وأعانقك. زاهدة في أن أستدعيك فعليًا. في واقع الأمر، الأيام تلك التي تمر الآن من حولك لا يمكنها أن توجد إلا بالكتابة، لذلك يمكنني أن أدعوها «أيامًا نصية..» ص٣٧.

«توفيت مارجريت هذا الأسبوع .. ألم تكن تعلم بحلمنا؟ بكتابتي؟ بكيت أنا في ذلك اليوم. شعرت أنني وحيدة في مواجهة المارد الذي ربما ابتدعه خيالي. لأن المرأة التي علمتني الكتابة والحب كي أخرج من دائرة الإخفاق، قد رحلت وتركتني أنا وكتابتي، امرأتين وحيدتين، ربما تهبطان يومًا إليك داخل قميص واحد ..»ص٣٨.

«بهذه البساطة تجيء إلينا ونحن جالستان – أنا والكتابة – على مائدتنا» ص٤٣.

«أنظر إلى بروفيلك الماضي في همة بينما وجهي كاميرا تتابعك عن كثب. هل أنت بالفعل أنت الذي يسير معي قرابة منتصف الليل في شارع سليمان باشا، أم أنك مخلوق من نبت كتابتي؟» ص٤٩.

«.. لذلك فأنا أندفع في كتابة هذا الروائي الوردي الطويل بجميع الرغبة التي كانت لدي في أن أكون، وأحيا، وأحتفظ باسمي. أن أعشق وأتحقق وأقوى على كل شيء. أحبك في هذه

الكتابة ولا أستطيع أن أعانقك خارجها ..» ص٦٦.
«لا أستطيع أن أستمتع بلحظاتنا معًا. أكتبها. وأناضل حتى أعيد الدماء إلى عروقي بالوسيلة الوحيدة التي لم تتلوث بعد. أقدِّسنا بالكتابة ..» ص٦٧.
«أنا أكتب حتى أتماسك. أكون قصة حبي في هذه الرواية وأحاول أن أنقذها من وساوسي وإخفاقاتي. أحاول أن أعالج ترددي في الواقع خلال هذه السطور» ص٦٨.
«ولا تغضب يا عزيزي لأن العالم كله يمر إلي من خلال الكتابة. فيبدو أن حياتي بأكملها هي في الأصل تجربة كتابية، وكل شيء زائل فيما عدا الكتابة» ص٨٥.
«لماذا تندثر طاقة الحب في زمننا هذا، وتتبدد فجأة كالولادة المبتورة، والكتابة المبتورة (وهذه البلاغة المبتورة!)؟..
وهل وقعت في أسر افتتاني بالكتابة فوضعتك في منافسة غير متكافئة؟..
هل ينحسر الماضي عني بعد أن حكيت قصتي في هذا النص، وتصبح هويتي أنني «*امرأة تكتب في هذا الزمن*»؟ ص٩٠.
تتحول الكتابة إلى جزء مطمور من الهوية النسوية للبطلات، اللواتي يشعرن أنهن مقموعات بقوة خفية غامضة تحرم عليهن الكتابة، وخاصة كتابة البوح أو الفضح أو الانتقام، فيتجهن إلى الإغراق في عالمهن الداخلي الخيالي، حيث يقعن في حبائل السيقان الرفيعة للكذب اللذيذ مرتين: مرة في التجربة الواقعية حيث كذب الآخر/الرجل، ومرة في تجربة الكتابة حيث كذب الذات على نفسها.
وهكذا، يمكن القول إن بطلات رواية السيرة الذاتية الجديدة مصنوعات من خيال الكتابة. ويمكن لإحدى دارسات السيرة الذاتية أن تقول إن هذه واحدة من سمات *السيرة الذاتية النسائية*: فـ«حيث إن هناك بونًا شاسعًا بين الخيارات التي يقدمها المجتمع للمرأة، والإمكانيات التي تجدها المرأة داخل نفسها، فإنها كثيرًا ما تمتلك حياة داخلية مركبة، وعوالم من الفانتازيا.. إن العلاقة بين الكاتبات وحياتهن الخاصة، بما فيها كتاباتهن، يبدو أنها تمثل بالنسبة للمرأة الخيار الوحيد الممكن للتحرر؛ فالنساء يسيطرن على تجاربهن بتخيلها، وإعطائها شكلاً، والكتابة عنها .. إن هناك شكلاً آخر من أشكال الخصوصية هو الواقع الذي تعيشه المرأة، لا أقصد الحياة العائلية، بل أقصد الحياة الداخلية، حياة الخيال، وهي أيضًا حياة «حقيقية». هناك إصرار على إضفاء الشرعية على حقيقية الخيال، لا سيما أنه كثيرًا ما يتصارع مع حقيقية المجتمع»(٣٥)
وإلى جانب دورها الاعترافي التعويضي وربما الانتقامي أحيانًا، تصبح الكتابة جزءًا تكوينيًا من ذات البطلة/الراوية. إنها وسيلتها الوحيدة للتجاوز والالتئام: ولهذا تضحي من أجلها
وتستميت تمسكًا بها. الكتابة بديل الواقع وبديل الرجل، أو هي أبقى من الواقع ومن الرجل نفسه، وليس العكس. هذا ما أشارت إليه رواية نورا أمين ، وهذا ما تشير إليه مرة أخرى رواية عفاف السيد؛ ففي تشابه لافت بين الروايتين وبضمير المخاطب نفسه، تردد راوية «السيقان الرفيعة للكذب»:
«ببساطة، سأكتبك وأنا أضحك هكذا، لأني أعرف أن للكذب سيقان(؟) رفيعة، وأخاديد متعرجة، وحيل كالتي حول النقاط، وبين حرف وحرف، ومحشوة بها الكلمات الآن..» السيقان الرفيعة للكذب، ص٩.
«قبل أن نبدأ، سأذكرك بشيء لطيف، أنت تعجبك كلمة لطيف، ولذلك سأكررها كثيرًا، فقط لأني ربما أكتب هذا النص لك وحدك، مع أن القارئ سيشاركك إياه، إلا أن كل من سيقرؤه سيكتشف أنك من أوهامي، أو ربما رجل من حروف..» ص١٢.
«أتدري، لقد فكرت أن أقول لك إنك كنت مشروع كتابة فقط، وسوف أنتهي منك بانتهاء النص، فقط لأؤلمك. هكذا ببساطة سوف أنتهي منك عند آخر نقطة أضعها جانب آخر حرف في ذلك النص، فأحبسك في نصوصي للأبد، تجرحك الوحدة ومرور الزمن ..» ص٣٠.
«تصور، أضحيت أحب هذا النص، أقصد أقيم معه علاقة تواصل حميم جدًا، حتى أنني عندما تأخذني مشاغلي أفتقده بشدة. أعلم أنا جيدًا، أنني أستبدله بك، وها أنا أعشقه ولكن ..» ص٥١.
«لا أدري كيف أو متى بدأت تلك المشكلات تبزغ بكثافة، لكني أذكر يا قارئي انه كان يومًا غريبًا، ولقاء غريبًا، وكنا نحن غرباء، أو ربما لم نكن حقيقيين إلا في تلك اللحظة، وأنا أخبره أنني لن أتخلى عن طموحاتي أبدًا، فإن الكتابة هي أنا، حياتي، وبدونها لن أكون أبدًا، بل سأتحول إلى كائن عدواني وتافه ..» ص٦٦.
ربما يحق للمرء أن يتساءل ما معنى كل هذا الاهتمام بالكتابة، ودورها في حياة البطلات الجديدات وصورتهن عن أنفسهن؟ أحيانًا تبدو المسألة مجرد مبالغة في لعبة تجريبية من ألعاب الكتابة الجديدة، التي يشترك فيها الكتاب والكاتبات على السواء، وإن اختلفت الدرجة. ومؤدى هذه اللعبة أن يكشف الكاتب عن يديه وهما تلعبان وتصنعان العالم القصصي في حضور القارئ وبعلمه، في نوع من الاستمتاع الخبيث بتوريط القارئ في هذه المنطقة المراوغة بين الخيال والحقيقة، وهي المنطقة ذاتها التي تلعب عليها رواية السيرة الذاتية.
غير أن هذه اللعبة لا تفسر كل هذا الهوس النسائي بكتابة التفاصيل وتكرارها على *هذا النحو*، *وهذا الإعلان المجاني أحيانًا* عن امتلاك سلاح الكتابة، والفرحة بامتلاكه، والمهارة في استخدامه. ولا شك أن الكتابة تلعب وظائف أخرى أساسية

بالنسبة لهؤلاء الكاتبات، وراوياتهن، وبطلاتهن على السواء. الوظيفة الأولى وظيفة تعويضية: فهن يكتبن تجاربهن – كما رأينا في الاقتباسات السابقة – عوضًا عن بكائها مرة، وعوضًا عن ممارستها مرةً أخرى. والوظيفة الثانية وظيفة ثأرية انتقامية: فهن يكتبن لتثبيت صورة الرجل وصورة المجتمع الرجالي المراوغة، في محاولة لأسرها وتقديمها من المنظور النسائي لأول مرة، وفضح ما فيها من كذب.

أما الوظيفتان الثالثة والرابعة، فمختلفتان في اتجاههما ومعناهما: إذ يتعاملان مع صورة الذات، ويتجهان إلى الداخل. الوظيفة الثالثة وظيفة اعترافية، تنطوي على محاولة لاكتشاف الذات وتعرية سوءاتها وفضح ما فيها من كذب، وتحميلها قدرًا من المسئولية الموضوعية عن أزمتها. والوظيفة الرابعة وظيفة تبريرية: فشأن كل اعتراف، ينطوي اعتراف هؤلاء الكاتبات وبطلاتهن، على قدر من الكذب التبريري الغامض، في محاولة أخيرة لتبرئة الذات.

هنا يبدو عنوان رواية عفاف السيد بالغ الدلالة: فهذا الوله بقيمة الكتابة يعكس محاولة دءوبة لانتزاع «السيقان الرفيعة للكذب»، سواء كذب الرجل الغامض المحبوب كما في روايتي نورا أمين وعفاف السيد، أو كذب البطلات على ذواتهن كما في معظم هذه الروايات. وهذا النوع الأخير من الكذب هو أصعب الأنواع غموضًا ومراوغة، وتحقق كل رواية إنجازها بقدر نجاحها في الكشف عنه. ولا يحدث هذا الكشف بالاعتراف التطهري الساذج على لسان الراوية، بل يبدو كأنه يحدث عفوًا، حين تنبش الراوية في ألبومات الصور وخيالات الطفولة، وتكشف عن قدر عميق من التناقض الطبقي والثقافي الضارب في الجذور الأسرية للأزمة.

ولعل من المفيد هنا أن نراجع أنماط العلاقة بين الراوية والوالدين، أحدهما أو كليهما: حيث تتبدى في عمليات نبش الماضي وتقليب ألبومات الصور، ثلاثة أنماط مختلفة من العلاقة مع الوالدين:

الإهمال الكامل، إما بدافع التحرج المعتاد في السير الذاتية العربية من التعرض لأفراد الأسرة على وجه الخصوص، رغم دورهم الحاسم في تشكيل وعي الراوية بذاتها وبأزمتها، أو بدافع الرغبة في التركيز على الرغبة الانتقامية من الطرف الآخر في علاقة العشق المحبطة(الرجل) والانهماك في ذكر تفاصيله. هذا ما نرى صورًا منه في روايات نورا أمين ومي التلمساني وعفاف السيد.

التبني الكامل، حيث تغرق الراوية في حبهما بصفتهما النموذج المثال، وهذا هو الموقف العكسي الذي نراه في رواية واحدة على الأقل هي «دارية»، وهو موقف لا يختلف كثيرًا في نتيجته عن الموقف الأول، حيث تتبنى الراوية الموقف البطريركي بكامله.

علاقة العداء الممتزج بالحب، حيث يتم تغييب الأم بصورة ما وتقوم الخادمة بدورها العاطفي والتثقيفي إزاء الراوية الطفلة، كما يتم تصوير الأب في صورة بطريرك محبوب ، لكن الراوية تدرك تمامًا ما تنطوي عليه طيبته من تدمير، وهذا ما نراه في روايات ميرال الطحاوي وبهيجة حسين وسمية رمضان.

في هذا النمط الثالث من العلاقة، تكون الروايات أقرب إلى الكشف عن جذور الأزمة وزواياها المركبة: حيث يكون الانصياع الكامل لرغبة الوالدين المحبوبين مدمرًا للذات ومغيبًا لإبداعها. يقتصر دور الأم في «أوراق النرجس» على إصدار الأوامر وتختفي من المشهد ليحتل مكانها عاطفيًا خادمة حكاءة اسمها آمنة (تمامًا مثل الخادمة «سردوب» في رواية الخباء) وحين تعود الراوية البطلة من رحلة دراسة وعلاج ومنفى إلى أيرلندا يكون عنوان الفصل «بيت أبي»، ولكننا لا نجد ذكرًا للأب/الوطن، لن نجد إلا حالة امّحاء وخرس مميتة تواجهها الراوية حين تعود إلى ما يفترض أنه بيت أبيها. إنه عذاب الصمت المهذب لسنوات طوال:

«لم يخطر ببالي أنني لو عدت إلى بيت أبي يصبح عليَّ التظاهر بأني لم أبرحه، لأصنع حكاية، أن أنصاع لهوفر معنوية، تشفط روحي مع تراب الأسى والألم، تمتص حكايتي وتحتفظ بشكلي وهيئتي. لم يُطلب مني، لم ينبس أحد، لكن شيئًا ما في الهواء نفسه كان يقول: هنا لا نقبل سوى حكاية واحدة، هذا إذا كان الحكي لابد منه:

«كان يا ما كان في حاضر الأيام فتاة ذكية، سريعة ونظيفة، بريئة إلى حد السذاجة أحيانًا. قرأ تْ كتبًا كثيرة، لكنا أعفيناها من التجربة، فلم نسمح لها أن تتألم، ووفرنا لها كل سبل العيش في رغد. ولما أرادت أن تكمل تعليمها، بعثنا بها إلى جامعة محترمة في بلد كاثوليكي محافظ. كنا نداوم الإشراف على حسن سلوكها من خلال أستاذ عربي جليل اختار لها تخصصها في جامعة كان يداوم هو على الحضور إليها، يطلع بنفسه على كل ما تكتب، يوجهها وينصحها ويحميها، فتاة دءوب، طيعة، محترمة. لم تتسبب يومًا في إزعاج أحد. تذهب إلى المكتبة وتعود لتقرأ. وفي المدة المقررة أنهت دراستها وعادت. ونحن الآن نفخر بها وننتظر منها الكثير». أوراق النرجس ص٦١.

«فرصة الاختيار صارت مطلقة: اختاري: كل الأمور متاحة، اختاري من تكونين، وكان هذا هو الحكم الأصعب. لم أتدرب. لم يعلمني أحد. لم يطلب مني مثل هذا من قبل في أيٍ امتحان. لم أمتحن من الأصل. رخصة القيادة جاءوا بها إليّ حتى البيت. بطاقتي الشخصية كذلك. وجواز السفر ..» ص٦٢.

أما في «الخباء» فهناك خمس عشرة شخصية نسائية وشخصيتان رجاليتان ، وكل هذه الشخصيات الشبحية تستعاد في مائة وثلاثين صفحة من القطع الصغير، ومن منظور

«فاطم»، الصبية البدوية التي ورثت قهرًا مزدوجًا على روحها وجسدها، إذ تصف بلغة الشعر والأغاني البدوية، عالمًا طفوليًا فانتازيًا مقموعًا، يحتل مركزَه أمٌ مريضة مقعدة حبيسة حجرتها شبه مقتولة، وأبٌ طيب فارس قهرته تقاليد القمع ذاتها التي تقاومها فاطم، ومن ثم فإنها تريد أن تشفى من حبه، تريد أن تكرهه حتى تتحرر:

لا ، لا تجئ لتجلس بجانبي، أنا لن أكلم أحدًا، لن أكلم أحدًا، اذهب لابنتك «سموات» تحدثك، تمسح لعابك، وتهش الصغار عن مجلسك.

«يا صغيرة أبيك ما يحزنك يا فاطم؟»

لا لن تفهم شيئًا، أنا فاطم المشئومة أكرهك، لو عرفت فقط كيف أكرهك، لكرهتك ولفصدت كل الدم الفاسد في قلبي...إلخ» (الخباء، ص١٢٧).

في «مرايا الروح» عالم آخر مزدحم بالشخصيات النسائية المقهورة التي تحيط بطفولة الراوية، تمامًا مثل عالم «الخباء»، وفيها أيضًا درجات من الحب المغلف بالعداء للأب والأم والجد، كما في «الخباء» و«أوراق النرجس». في الفصول الأولى تستدعي الراوية عالم طفولتها بما فيه من نسوة مقهورات، من ليلة الهبلة إلى راقية إلى آمال إلى زاهية إلى الجدة المغلوبة على أمرها..إلخ، كما تستدعي بوعي بالغ وبكراهية واضحة، صورة الجد، سلطان زمانه الذي يجمع كل المتناقضات مثل السيد عبد الجواد رمز الطبقة الوسطى المحفوظية: يدير مجالس الصلح، ينتصر للبنات ضد الرجال، مثقف وفنان يقرأ جبران و يسمع أم كلثوم، يبكي من أجل وطنه، لكنه أيضًا يمارس الجنس مع امرأة غير جدتها، بعلم الجدة، وتحت نظر الجميع الذين يخضعون لقانونه الأبوي المركب.

هنا تبدو الأزمة أكثر تعقيدًا وخصوبة وعمقًا من مجرد أزمة ذاتية ضيقة، حيث تكتمل أبعادها التاريخية، على مستوى الأسرة، وربما تصل إلى مستوى الوطن بمعناه العام، وهنا قد نواجه خطورة أن تصبح الأزمة مفتعلة وساذجة وخطابية، تمامًا مثلما كانت أزمة الذات في حدودها الضيقة. هذا ما نجده مثلاً في مرايا الروح، حين تستدعي الراوية صورًا من الفتنة الطائفية أو من هزيمة ١٩٦٧ أو من حوادث التفجير في قاهرة التسعينيات، في محاولة متعجلة لربط العام بالخاص، ولتقديم خلفية سياسية اجتماعية عامة تستند إليها أزمة الراوية الذاتية، وهي الأزمة التي تبدو جذورها مختلفة؛ لأنها أقرب إلى أن تكون أزمة طبقية لم تفلح الراوية في تجاوزها.

وهذا ما نجده أيضًا في تداعيات جويسية كثيرة تتخلل «أوراق النرجس» كلها، خاصة حين نصل إلى ورقة عنوانها «أمثولة الوطن»؛ إذ تتأمل الراوية بغرباتها المتراكمة، ماهية الوطن المشكِل في داخلها، وخريطته المتبدلة، وعلاقتها الملتبسة بكل هذا: «في كيانها وداخل دماغها حرب أهلية بين كل الأمصار، وهي كل الأمصار: إذا تكحلت هكذا وصارت نفرتيتي، وإذا زرعت الحلبة والعدس قبل عيد الفصح، وإذا قرأت الشعر العربي، وإذا حنت إلى بيت أبيها في الإسكندرية، وإذا تذكرت حكايا أمها عن جهاز حماتها التركي، وتهكمات أبيها من الأزهر وعائلاته. ووسط كل هذا ومن ثناياه يجيئها صوت أمها تحكي «شابورون روج» صباح يوم أحد مشمس في حديقة الأسماك ..» ص٣٧.

إنه إحساس ملتبس بالوطن يشق ذات الراوية في لعبة الضمائر: «أنا» و«هم» و«نحن»، ويزيد من نرجسيتها السائدة المعترف بها - وربما المعتدّ بها - في صدق من البداية. إنه انشقاق يقترب بها من الجنون أمام المرايا المتعددة، وربما يقترب بها من الموت أو الانتحار:

«.. أمثل هذا هو ما كان يستدعي حديث الفروقات : نحن في مصر. الناس في بلادي. وأترجم لك الأشعار ويظل السؤال معلقًا بعد الحديث: من «نحن» هؤلاء؟ أي «ناس» بالتحديد في تلك البلاد؟ وأنا هم ولست هم. أنا نحن وأنا، أنا فقط..» ص٤٩.

لكن بقدر ما تتم معالجة الجوانب العامة غير الذاتية من الأزمة، تتسلل السيقان الرفيعة للكذب، في محاولة لإخفاء جانب آخر أصيل وجوهري في هذه الأزمة، أعني هذا الجانب الذي نلمسه خصوصًا في الاقتباسين الأخيرين من «أوراق النرجس»، حيث يتم الهروب من أزمة الانتماء الطبقي، وهي أزمة ذاتية، إلى ملكوت الخيال الذاتي الحر، أو إلى أزمة الوطن بالمعنى العام، أو ربما أزمة الإنسان المغترب.

ومن المؤكد أن معظم هؤلاء الكاتبات يدركن هذا الجانب من أزماتهن وأزمات بطلاتهن وربما يوظفنه بوعي كامل. لكن إدراك المشكلة لا يعني عدم وجودها أو عدم أهميتها، لدرجة تجاهلها أو حتى تبنيها والدفاع عنها ضد الخصوم الطبقيين من الرجال بمن فيهم قراء الرواية ونقادها الذين يشملهم ضمير المخاطب المراوغ. هذا ما يحدث في رواية نورا أمين التي تواجه عاشقها، حين يتهمها بأن رثاء الذات في كتابتها ليس من «لوازم الكتابة الأنثوية» بقدر ما هو «من ضرورات الكتابة البرجوازية التي إن لم تجد لها همًا غرقت في التأملات الوجودية». ستنتفض الراوية وترسل روايتها إلى الناشر، وتقول له (ولنا؟) :

«نعم أنا منغلقة على ذاتي، غارقة في تأملات وجودية حول وحدتي. لكنها ليست رفاهية برجوازية كما يتيسر للجميع أن يقول؛ فوحدتي يا عزيزي عميقة بعمق التاريخ، وغربتي في العالم تبدو بلا نهاية (سوى على صدرك؟)..إلخ» ص٨٦.

٧- من ألعاب الكتابة الجديدة

«كان كتاب الأجيال السابقة يكتبون حول ما عاشوه في

حياتهم، ويتنكرون تمامًا لفن النقد. أما في حالة جيلنا فالموقف مختلف؛ فنحن نتبع اتجاهات في النقد، وهذه الاتجاهات تنعكس على كتاباتنا. ونحن مهتمون بعملية كتابة النصوص ذاتها».

هذا ما يقوله واحد من كتاب التسعينيات(٣٦) الذين يعلنون في كل مناسبة أنهم قد تخلوا تمامًا عما كانت تهتم به الأجيال السابقة من قضايا سياسية واجتماعية كبرى، وأنهم لا يخجلون من كتابة الذات بالمعنى الضيق، ويرونها أصدق من الكتابة الطامحة إلى تغيير العالم، تلك التي خدعت الأجيال الأسبق بأوهامها، كما أنهم لا يخجلون من إعلان اهتمامهم التخصصي بالنقد الأدبي وتفاعل الفنون الأخرى مع الأدب، بما يسمح بتطوير حرفة الأدب وازدهارها. وربما لهذا السبب كانت اهتماماتهم وممارساتهم المتنوعة في مجال النقد الأدبي والفنون الأخرى.

ولا غرابة أن قامت نصوصهم -من ناحية - على هذا الإيمان المعلن بالذات والتنكر للقضايا العامة، وإن ظلت هذه القضايا العامة صامتة وقابعة هناك في خلفية ما يحدث.كما قامت - من ناحية أخرى - على هذه المعارف النقدية النظرية المركبة التي تعوق تجاربهم الحية ، وإن قادتها أحيانًا إلى مزيد من العمق. إن ما يميز هذه الأعمال، وربما ما يعيبها في الوقت نفسه، يكمن في الوعي النقدي النظري بتقنيات ما بعد الحداثة وألاعيبها، وبخصائص نوع الرواية المفتوح على كل الاحتمالات. وهكذا، لابد أن ينتظر القارئ مزيدًا من انطماس الحدود المتعمد بين الواقع والخيال، بين الداخل والخارج، بين الذاتي والموضوعي، بين نوع أدبي وآخر. وفي حالة مثل هذه يصبح كل شيء متوقعًا؛ فالكاتب يمكنه أن يتنقل بسهولة من نوع الرواية إلى نوع السيرة الذاتية، من شخوص وأحداث قصصية ومتخيلة إلى شخصيات حقيقية بأسمائها المعروفة وحوادث ومعالم بعينها، وبالعكس. يمكنه أن يضمن سرده ملاحظة نقدية أو مقالة أو قصة سبق نشرها، أو مقتطف من قصة كتبها زميل، أو أي شيء. يمكنه أيضًا أن يتحدث إلى قرائه وشخصياته مباشرة عن نصوصه السابقة، أو عن فصول روايته التي يكتبها الآن، أو عن النهاية التي تتجه إليها روايته. كل هذا، وأكثر منه، يحدث فعلاً وبلا غرابة في هذه الروايات.

في «قميص وردي فارغ» على سبيل المثال، تتجه الراوية /البطلة كالعادة إلى عاشقها المصنوع من خيالات الكتابة النسائية، وتقول له بضمير المخاطب، الذي يمكن في الوقت نفسه أن يشير إلى القارئ: «.. ولن أقول لك إن القصة ما هي إلا أول قصة حب أكتبها وربما تكون رواية ذات يوم....»ص٢٩

«.. تتساءل كيف أجمع بين هذا وذاك، كيف أكتب سيرة ذاتية لنا وتكون متخيلة في ذات الوقت، أجيبك تلك هي عبقرية الكتابة....»ص٣٢

«.. لكن الواضح أنني لن أفلح في ذلك من الآن فصاعدًا، وسوف يزداد نهمي بتفاصيلك أكثر فأكثر، حتى إنني ربما أذكر رقم هاتفك، وأكرس هذه الصفحات لسيرتنا الوليدة فننتقل من جنس القصة إلى الرواية إلى السيرة الذاتية....» (قميص وردي فارغ) ص٥٣

يمكنها أيضًا أن تضمن روايتها إشارات إلى قصصها القصيرة المنشورة بصفتها مراجع لبعض أحداث الرواية ووقائعها، ويمكنها - ولم لا؟ - أن تشير حتى إلى ناشر روايتها التي تكتبها الآن وعنوانه، دون أن تخرج عن خطابها المفتوح لعاشقها، أو عن سياق العالم الخيالي لروايتها، أو لعلها بهذا تمعن - على العكس - في الإغراق في هذا العالم الخيالي للرواية الجديدة الجديدة، الذي هو ذاته عالم الكتابة:

«حسنًا، حسنًا جدًا يا عزيزي. تريد أن تردني إلى متن الواقع. فهل تظنني قد غادرته؟..

غدًا أذهب إلى «شرقيات» لأعرض نشر هذا «النص» (أم أقول «الرواية») أستجمع قواي الذاهبة نحو إنهاك أكيد، وأحاول إنقاذ الكتابة من المد والجزر الذي يمارسه علينا الواقع ومبعوثه الوردي (أنت؟!) أضع حدًا لهذا الروائي الـ... قبل أن يدخل في متاهات السرد المتكرر ، أضع حدًا لترددي في مسألة النشر التي أصبحت تحاصرني عند الانتهاء من كل صفحة منذ أن كنا في «إنارة كاملة» (هل حقا هذه الكتابة جديرة بالنشر؟ هل عدد الصفحات مناسب لأسميها رواية؟ هل العنوان مفهوم؟ تساؤلات ربما يرد عليها الناشر في الوقت المناسب) أي أنني سوف أنتهي إلى الواقع رغم كل أوهامي ، لن أبذر أوراق هذا الدفتر المزركش فوق مياه النهر لتنساب معه قصتنا، لن أضعها في درج مكتبي السري لأقرأها وحدي خلسة بعد منتصف ليالي الشتاء الوحيدة القادمة. بل سوف نتحول - ثلاثتنا - كيانًا في واقع أشمل، يبدأ غدًا عندما أصبح امرأة في السادسة والعشرين تغدو بثقة وحزن نحو الثلاثين، في شارع محمد صدقي بباب اللوق...» ص٨٤-٨٥.

إنها كتابة حداثية، تتأمل نفسها وتمتلئ بالأخذ والرد، تمتلئ بالنقائض غير المصطنعة كما يقول شكري عياد؛ فالكاتبة «لا تصطنع الحداثية، هي حداثية أصيلة: لأن التناقض أصيل في كتابتها أو في شخصية بطلتها، مهما تكن علاقة الكاتبة بها»(٣٧)

وهذا نفسه ما يتكرر مع مي التلمساني، إذ تشير في متن «دنيا زاد» إلى إحدى قصصها القصيرة المنشورة قبل الرواية، وهي قصة «استقالة»، كما تشير كذلك إلى صديقتها «نورا» التي تعمل معها في نفس مكان عملها، ولا بأس أن تضمّن روايتَها

اقتباسات من نصوص نورا المنشورة، وأن تروي حكاية الاستقالة ذاتها من منظورين: منظورها ومنظور صديقتها نورا. كل شيء ممكن ومتاح في هذه اللعبة المفتوحة: «.. قالت نورا وهي تتثاءب «يجب أن تعودي الآن إلى عملك».

نورا صديقتي الصغيرة التي أحبها، والتي لم تدفن بعد في قبو سري داخل القلب قالت وقد كفت عن التثاؤب واكتسب صوتها نبرة أعرفها «ماذا أفعل بدونك؟» وكانت نورا صديقتي التي أصطحبها إلى العمل أحيانًا، والتي أثرثر معها عن الآخرين كل حين . هكذا .. قطعت مكالمتي الهاتفية مع نورا...إلخ» (دنيا زاد، ص ٢٦وما بعدها.

عنصر السيرة الذاتية في روايات هؤلاء الكتاب، ربما تكون مجرد جزء من لعبة كتابية أوسع تكشف عنها نصوصهم. ومؤدى هذه اللعبة أنه لا شيء في الكتابة يضمن الارتباط بينها وبين الواقع؛ فحتى أكثر عناصر الواقع صلابة، أي الحياة الشخصية لهؤلاء الكتاب، بما فيها من أسماء وأماكن وحوادث معروفة لهم ولقرائهم، وبما تقدمه هذه الحياة من إمكانية لوحدة العمل الفني وتماسكه – حتى هذه العناصر تتحول في عالم الكتابة إلى جزء من الخيال الكتابي. إن الأمر لا يتوقف عند حدود تذويب هذه العناصر، عبر تقنيات سردية أصبحت متداولة مثل التغريب وتيار الوعي والسرد الغنائي، (وهي تقنيات تمارسها بعض هذه الروايات بغزارة كما في «أوراق النرجس») بل يتعداه إلى مزيد من التفتيت والتقطيع المتعمد في هذه الكتابة.

المستوى الأول من التقطيع يتمثل في تحويل الفصول الروائية إلى قصص قصيرة تتمتع بقدر واضح من الاستقلال، سواء استقلت هذه القصص بعناوينها، كما في «دنيا زاد» و «قميص وردي فارغ» و«أوراق النرجس» و«السيقان الرفيعة للكذب»، أو استقلت عبر علامات التقطيع المعتادة، مثل علامة(xxx) في «دارية»، أو تغيير شكل الكتابة على الصفحة مع بداية كل فصل كما في «مرايا الروح»، أو الأغاني والحكم البدوية التي تحل محل العناوين في «الخباء». في كل الأحوال هناك درجات من التقطيع المتعمد يتعرض لها العالم الروائي بداية عبر كسر السرد التعاقبي من فصل إلى فصل.

المستوى الثاني من التقطيع يقع داخل الفصول الروائية نفسها، التي هي في حقيقة الأمر قصص قصيرة مستقلة بمعنى ما، ويتم التقطيع هنا بأدوات القصة القصيرة وقدراتها على الاختزال والتكثيف وتجميع الشتات في حيز محدود. هذا ما نرى نموذجًا منه في رواية «دنيا زاد» التي تتقطع فصولها القصيرة أصلاً، إلى فقرات مستقلة تشبه القصص القصيرة جدًا. لكن كل هذا التقطيع يترك خيوطًا رقيقة تربط بين القطع. في الفصل الثاني – مثلاً – وهو قصة قصيرة عنوانها «جريدة الصباح»، يتم تقطيع الفصل إلى ثماني فقرات متصلة منفصلة تمضي على هذا النحو: «ليس من السهل أن يفاجئك وجه باسم. تعرفه. ذات صباح مشمس في صفحة الوفيات المجللة بالمربعات السوداء الكبيرة. تقرأ الاسم بجوار النافذة ويروح بصرك يفتش في البدايات البعيدة عن ذكرى ما.. صورة ما تشبه تلك الصورة الباسمة. تتحرك فيها عضلات الوجه وتقول:«كان هذا الوجه حيًا».

منذ أيام قلائل. صادفته في أحد الممرات وتبادلنا التحية على عجل. وقلت: تليفون بيننا. وموعد لم يتم. لأنك قتلت الفرصة ساعتها ونسيت.

* ليس من السهل أن يحدث هذا لي. بعدما فقدت «دنيا زاد». وعرفت أن الحزن خيط ينساب بين الحلق والقلب. ويحفر في طريقه أخدودًا خشنًا. تحترق داخله صور الألم ويبقى جداره صلبًا.. يمر الزمن، وأعرف كلما تحسست رقبتي أن الأخدود لم يزل. وكلما زال خيط ألم جديد.. تمتلئ شقوقه. يزداد توحشًا.

* صباح يوم من أيام صيف حار – كانت «دنيا زاد» الآن قد رحلت، ورحت منذ رحيلها أتفقد صفحة الوفيات قبل الأخيرة في جرائد الصباح – حدث لي هذا. وفي الصورة الباسمة. تحت أحرف الاسم الثلاثي. بين سطور النعي الطويل طالعني وجهها مختلطًا بدماء المخاض وزرقة الموت الذي لم يتأخر. دقيقتان – وبعد دقيقتين تحسست صفحة الوجه. وطويت الجريدة.. وقررت ألا أذرف دموعًا للمناسبة – هل مات هو أيضًا؟ هكذا؟...إلخ» ص٢٢.

ويجرنا ضمير المخاطب الذي يطل من الاقتباس السابق، إلى ظاهرة أخرى لافتة في نصوص هؤلاء الكاتبات والكتاب التسعينيين(٣٨)، أعني صعود ضمير المخاطب ضميرًا للسرد لا للشعر أو للخطاب؛ ففي روايتين على الأقل من هذه الروايات (قميص وردي فارغ، و السيقان الرفيعة للكذب) يتصدر ضمير المخاطب المشهد، بدلاً من ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، وهما الضميران التقليديان الشائعان في سرد الرواية والسيرة الذاتية، سواء كان ضمير المخاطب يشير إلى الرجل الذي تخاطبه الراوية وترسم أناها على مرآته، أو إلى القارئ الذي يستدعى بصورة ساخرة أحيانًا، أو إليهما معًا وفي الآن نفسه.

وضمير المخاطب وسيلة أخرى من الوسائل ما بعد الحداثية، تستخدم أحيانًا – كما يقول بريان ماكهيل – لأغراض عدوانية وانتقامية جارحة، تستخدم لإزعاج القارئ، أو لتصوير انشقاق الذات، أو لصناعة حالة غرائبية مفتوحة على كل الاحتمالات.(٣٩) وكلها أهداف سعى إليها هؤلاء الكتاب.

لقد بدا أن هؤلاء الكتاب، من الشبان والشابات، يحاولون تجنب أي نوع من الانخراط في القضايا العامة، ويركزون بدلاً من ذلك على حيواتهم الشخصية وعوالمهم الداخلية ومشاعرهم ورؤاهم.

كما بدا أنهم يحاولون تذويب الواقع الخشن - بما فيه واقع حياتهم الشخصية - ليصبح شيئًا خياليًا من إنتاج التقنيات الكتابية. ولأن هذا بالضبط ما حاوله قبلهم كتاب الستينيات؛ فإنهم لا يستطيعون الزعم بأن هذا هو منجزهم الخاص كمجموعة من الكتاب الجدد. والدليل أنه لم يقع أي انقلاب جذري في آفاق التلقي الجديدة التي صنعها كتاب الستينيات، ولم يُبْدِ أحد من النقاد صدمته القرائية حين تلقى هذه النصوص.

وهكذا يبدو هؤلاء الكتاب مجرد استمرار لما أنجزه أسلافهم من كتاب الستينيات. غير أن هناك اختلافين دالين بين كتاب الستينيات وكتاب التسعينيات في هذا السياق؛ الاختلاف الأول أن كتاب الستينيات كانوا في معظمهم من الرجال، إذ ليس هناك سوى مساهمة هامشية للنساء في المنجز الفني لكتاب الستينيات. أما كتاب التسعينيات، فنصفهم على وجه التقريب من النساء، ولهم منجزهم الذي يكاد يوازي منجز الكتاب الرجال، وهذه ظاهرة تستحق مزيدًا من الالتفات والعناية.

الاختلاف الثاني أن كتاب الستينيات كانت لهم رؤيتهم الخاصة للحياة وللفن ودوره، وهي الرؤية التي كانت نتاجًا طبيعيًا ومنطقيًا لهزة الهزيمة في ١٩٦٧، كما كانت رد فعل مباشر ضد ما بشر به كتاب الواقعية المتفائلون. إن غموض نصوصهم، وغرابة الخلط بين عوالم مختلفة .. إلى آخر هذه الظواهر، كانت أمرًا طبيعيًا ومقبولاً ومتوقعًا في السياق الستيني الخاص. لقد كتبوا حياتهم الشخصية الداخلية نوعًا من الاحتجاج ضد كل العوالم الخارجية المنطقية التي ضللتهم. أما بالنسبة لشباب التسعينيات من الكتاب والكاتبات، فكل شيء في عيونهم وحولهم موحل ومربك ولا أفق له، إلى الحد الذي لا يسمح لهم بامتلاك رؤية خاصة لحياتهم، ناهيك عن رؤيتهم لمجتمعهم أو لأوطانهم. ورغم أنهم يحاولون استكشاف الوصلات المفقودة بينهم وبين واقعهم، لتقليص الغموض المرتبك وغير الدال في نصوصهم؛ فإنهم يحاولون في الوقت نفسه أن يكونوا كتابًا «حداثيين»، أو «ما بعد- حداثيين» إن أمكن. وربما لهذا السبب يبدو سعيهم وراء الحداثة وما بعدها سعيًا مصطنعًا ومعوِّقًا أكثر منه سعيًا طبيعيًا ومُنتِجًا.

الهوامش

١- في النصف الثاني من التسعينيات كُتِبَ الكثير عن هذه الظاهرة، ففي عام ١٩٩٧ كتب صبري حافظ في مجلة «المصور» مجموعة من المقالات عن روايات هؤلاء البنات ، منتقدًا التسمية «كتابة البنات» بما تنطوي عليه من استهانة ولمز في مقابل كتابة الرجال. وكان هذا واضحًا بشكل خاص في مقالته عن رواية نورا أمين تحت عنوان«قميص وردي فارغ وإبداع الجناح النسائي للكتابة الجديدة»، كتب يقول :«ثمة مقولة شائعة بأن عقد التسعينيات في مصر هو عقد كتابة البنات، فيه ظهرت مجموعة من النصوص المتميزة لكاتبات وفدن إلى الساحة الثقافية بأعمال أولى مثيرة للتأمل والاهتمام. من ميرال الطحاوي ومي التلمساني وسمية رمضان إلى بهيجة حسين وسحر الموجي ونورا أمين، ناهيك عن الشاعرات اللواتي تتصدرهن فاطمة قنديل وإيمان مرسال وهدى حسين. لكن هذه الكتابة التي دعوها بكتابة البنات في البداية، في محاولة مضمرة لتهميشها، سرعان ما فرضت نفسها على اهتمامات الواقع الثقافي» . ولا أدل على هذا الاهتمام الذي يشير إليه صبري حافظ من سلسلة المقالات التي كتبها نقاد كبار كعلي الراعي في جريدة الأهرام وشكري عياد في مجلة «الهلال» حول الروايات نفسها. وقد كان هذا آخر ما كتباه . راجع على سبيل المثال:

- صبري حافظ. قميص وردي فارغ وإبداع الجناح النسائي للكتابة الجديدة، مجلة المصور، القاهرة، ٢٢ أغسطس ١٩٩٧.

دنيا زاد ، كتابة الغياب.. كتابة الجسد.. حضور الموت، مجلة المصور، القاهرة، ١ فبراير ١٩٩٨.

- شكري عياد. نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب، مجلة الهلال ، أعداد يوليو، وأغسطس، وسبتمبر ١٩٩٨.

- فاروق عبد القادر : في مشهد الرواية المصرية الجديدة .. نصف الروائيين نساء، جريدة السفير اللبنانية ٢/٧ و ٢/٨ /٢٠٠٢.

في ملاحظاته يذكر فاروق عبد القادر أن «نصف النماذج تقريبًا (سبعة من خمسة عشر) لكاتبات. وإنني أعتقد أن هذه الحقيقة في ذاتها هي واقعة ثقافية واجتماعية جديرة بالاهتمام والتقدير (بعيدًا، بطبيعة الحال، عن الغمزات واللمزات والكلمات المسمومة!)، فنحن جميعًا نعرف أننا نعيش واقعًا مازالت ترتفع فيه أصوات جاهلة أو مأجورة أو هما معًا تجرِّم الإبداع وتؤثمه، فضلاً عن أن الطابع العام للمجتمع ما يزال «ذكريًا» و«بطريركيًا» في كثير من جوانبه، يكاد أن يحول بين المبدعة الشابة وتكوين ثقافتها الجادة، واكتساب الخبرات الحقيقية بالحياة والناس والأفكار، وهما جناحا الإبداع الذي لا يمكن أن يحلق بدونهما

This article is a reprint of her keynote address given on November 19,1999 at the AMEWS Business Meeting, which took place in Washington DC, USA, as part of the annual Middle East Studies Association Meeting.

Bouthaina Shaaban. Arab Women Novelists: Creativity and Rights

وتقول بثينة شعبان في دراستها هذه: «مع اقتراب القرن من نهايته أصبحت روايات المرأة العربية اليوم موضوعًا لأوراق ومحاضرات أكثر من روايات الرجل، وكما هي العادة يود النقاد أن يلحقوا بهذا التيار. وأولى المشكلات الصعبة في العام الماضي كانت كيف يمكن تناول هذا العدد الهائل من روايات المرأة الذي ينشر يوميًا. في معرض الكتاب الأخير بالقاهرة جاءت رواية أحلام مستغانمي تالية لرواية نجيب محفوظ كأحسن الكتب مبيعًا. وليس مصادفة أن الروائيات العربيات في ١٩٩٩ربما كن الأكثر شعبية في العالم العربي، تمامًا كما كن اللواتي بدأن الرواية نوعًا أدبيًا منذ مائة عام مضت».

٢- عقدت ندوات وظهرت كتابات كثيرة هنا وهناك تتابع هذه الرواية أو تلك، كما وردت إشارات متعددة في مناقشات الندوات وفي ثنايا المقالات المنشورة، إلى تصاعد الكتابة النسائية العربية في العقد الأخير كمًا وكيفًا، لكن أحدًا لم يقدم تفسيرًا مرضيًا لفيضان الكتابات النسائية: ما دوافعه، وما معناه، وما علاقته بازدهار الحركة النسائية في مناطق مختلفة من العالم، وما نتيجته النهائية على مجمل الكتابة الروائية العربية..إلخ. ولا شك أن هناك اهتمامًا لافتًا بالظاهرة في السنوات الأخيرة من قبل دوريات كأخبار الأدب فضلا عن الصفحات المختصة بالمتابعة في الصحف المختلفة. أما معظم الكتابات النقدية - إذا تجاوزنا بعض المقالات الهامة المشار إليها سابقًا لشكري عياد وعلى الراعي وصبري حافظ - فتدور في نطاق المتابعة الصحفية السريعة للروايات وقت صدورها، وقد قام بعض هؤلاء النقاد بتجميع متابعاتهم في كتاب، قد ينبني على نسق مصطنع إلى حد ما مثل كتاب شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ وقد ينبني الكتاب على مجرد التجميع دون نسق، مثل كتاب شمس الدين موسى: تأملات في كتابات المرأة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٧ وكتاب عبد الرحمن أبو عوف: الكتابة الأنثوية العربية، القصة القصيرة والرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠١.

٣- بعيدًا عن الخلاف الحاد حول مصطلح » الأدب النسائي» و«السيرة الذاتية النسائية» وغيرها من الاصطلاحات التي تدخل في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع الحركة «النسوية» الصاعدة: ومهما تكن جدوى هذه الاصطلاحات وقيمتها العلمية: فإن معظم هؤلاء الكاتبات الشابات ربما يرفضن أن يوسم أدبهن بأنه «نسائي» لأن هذا يعني بطريقة ما أنه ليس أدبًا؛ فالأدب أدب، ولا يصح أن يوصف بأنه «نسائي» أو «رجالي» أو «عيالي» أو «عجوز»، ولكن لا مانع لدى كثير من هؤلاء الكاتبات في الوقت نفسه، من الاستفادة إعلاميًا على الأقل من صعود الحركة النسائية ودعواتها، ولا مانع من أن تتقمصهن الروح النسوية السائدة، وأن يتحدثن باسمها في المحافل المختلفة، وخاصة الاستشراقية منها. أضف إلى هذا أن بعض هؤلاء الكاتبات الشابات يتحركن مع بعض رفاقهن من الكتاب الشباب كأنهن مجموعة واحدة متكاملة، وكثيرًا ما

يشير الكتاب إلى نصوص الكاتبات وبالعكس.

٤- لمزيد من التفاصيل راجع.

- عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٣

- يحيا عبد الدايم الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٥.

٥- Alastair Fowler. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford University Press, 1982, P: 108.

٦- Dwight F. Reynolds(editor). Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition, University of California Press, 2001, p:61

٧- Fowler. Kinds of Literature, p:106-107

٨- راجع ترجمة للفصل الأول من كتاب جولدمان نحو علم اجتماع للرواية، ضمن كتاب «القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة»، اختيار وترجمة وتقديم خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧، خاصة ص ١١٨. وكان روي باسكال قد لاحظ أيضًا مثل هذه العلاقة العضوية بين الرواية والسيرة الذاتية .«في كاتب السيرة الذاتية على كل حال شيء من الروائي: ذلك أنه لابد أن يستخلص من مادة حياته المتنوعة قصة متماسكة وشخصية متسقة. ولكي يحقق هذا الغرض لابد أن يختار مادته وينظمها من المنظور الذي يكتب منه الآن، لابد أن يقسم حياته إلى فترات وفصول، فيعطيها بذلك شكلاً فنيًا». راجع

Roy Pascal. The Autobiographical Novel and The Autobiography, - Essays in Criticism, Volume 9, 1959. P: 134.

٩- تقول واحدة من منظرات السيرة الذاتية النسائية. « إنه لأمر حتمي وغريب أنه كلما ازداد حديث النقاد عن السيرة الذاتية أخذت تقاليدها النوعية في الغموض. حتى تعريفها نفسه يبدو الآن شيئًا عسيرًا، لدرجة أن البعض الآن يتساءل ما إذا كان نوع السيرة الذاتية له وجود على الإطلاق. السيرة الذاتية كما يقول جيمس أولني ليست إلا صيغة من صيغ الأدب، تمامًا كما أن الأدب صيغة من صيغ السيرة الذاتية، ولكنه ليس الصيغة الوحيدة الممكنة. راجع:

Sidnie Smith. A Poetics of Womens Autobiography
Indiana University Press, 1987 ,p:3

أما بول دو مان، الناقد ما بعد الحداثي، فقد كتب مرة يقول:«من الوجهة العملية، ومن الوجهة النظرية أيضًا، ليس من السهل تعريف السيرة الذاتية نوعًا أدبيًا: فكل نص جديد يبدو بمثابة استثناء من القاعدة. السيرة الذاتية إذن ليست نوعًا أو صيغة، بل طريقة في القراءة أو الفهم تحدث بدرجة ما مع كل النصوص.. كل كتاب له صفحة عنوان مقروءة هو -بصورة ما - نص سير ذاتي. ولكن يبدو أنه كما أكدنا أن كل النصوص هي نصوص سير ذاتية، يجب أن نقول أيضًا أنه لا يوجد نص سير ذاتي ولا يمكن أن يوجد»

Paul de Man. Autobiography as De-facement, MLN, VOL: 94. (1979), by the John Hopkins University Press, p: 919-920

١٠- على غلاف الجزء الأول من سيرته الذاتية «الخبز الحافي»، يصف الكاتب المغربي كتابه بأنه «سيرة ذاتية روائية» لكنه يطلق على الجزء الثاني من كتابه «رواية». أما نجيب محفوظ فيختار عنوانا دالا لروايته السير ذاتية: إذ يسميها «أصداء السيرة الذاتية».

ورغم أن معظم النقاد يفضلون استخدام مصطلح «رواية السيرة الذاتية»؛ فإن بعضهم لا يزال يستخدم مصطلح «السيرة الذاتية الروائية» للدلالة على نفس النصوص. وقد استخدم جورج ماي المصطلحين كليهما، وذلك لكي يميز بين لونين من النصوص الواقعة في المنطقة الوسطى نفسها، الممتدة بين نوع الرواية ونوع السيرة الذاتية، أحدهما أقرب إلى منطقة السيرة، واسمه «السيرة الذاتية الروائية» والآخر أقرب إلى منطقة الرواية، واسمه «رواية السيرة الذاتية» وتستخدم الناقدة اللبنانية يمنى العيد مصطلح «السيرة الذاتية الروائية» في دراستها لثلاثية حنا مينا. أما الناقد العراقي عبد الله إبراهيم فيستخدم مصطلح «السيرة الروائية» وهو يتحدث عن بعض النصوص الروائية العربية المتنوعة التي تقع في هذه المنطقة الوسطى، نصوص مثل «الخبز الحافي» و«الشطار» لمحمد شكري، و«بيضة النعامة» لرءوف مسعد، و«بقايا صور» لحنا مينا، و«أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ، و«خلسات الكرى» لجمال الغيطاني، وغيرها. راجع:

جورج ماي: السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢، ص ص ١٩٩-٢٠٧.

يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، مجلة فصول، القاهرة،م١٥-ع٤ ، شتاء ١٩٩٧.

عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية، إشكاليات النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، عمان، ع ١٤، ١٩٩٧.

١١- يمكن أن نجد المثال النموذجي لهذه الحالة في واحدة من أوائل الروايات العربية، أعني كتاب «حديث عيسى ابن هشام» لمحمد المويلحي؛ ففي مقدمته القصيرة للكتاب يكتب المويلحي هذه العبارة الدالة: «وبعد، فهذا الحديث وإن كان في نفسه موضوعًا على نسق التخييل والتصوير، فهو حقيقة مترجمة في ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة..» راجع:

محمد المويلحي: حديث عيسى ابن هشام، دار الشعب، القاهرة ١٩٨٤، المقدمة.

١٢- حاول عبد المحسن بدر - على سبيل المثال - أن يفسر انتشار العنصر السير ذاتي في النصوص الأولى من الرواية العربية الحديثة، فوجد أن كتابنا الرواد لم يكن في مخزون تجاربهم تجربة فنية شبه مكتملة إلا في إطار حياتهم الشخصية الخاصة، فكتبوا هذه التجارب. ومن الغريب والمثير أنه كان يتحدث عن كتاب رجال، لا عن كاتبات من النساء. راجع

عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ص ٢٨٣-٤٠٠

: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، المقدمة.

١٣- Roy Pascal. The Autobiographical Novel and the Autobiography,P: 135.

١٤- Roy Pascal. The Autobiographical Novel and the Autobiography, P: 136.

١٥- ما من شك أن معظم ما كتبه إدوار الخراط وجمال الغيطاني في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين يتضمن بعدًا سير ذاتيًا واضحًا، ولكن لا أحد يمكنه أن يزعم أن كتبهم هذه مجرد سيرة ذاتية. إنها في أحسن الأحوال سير ذاتية معدلة. لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة راجع

خيري دومة. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ص ٢٧٦-٢٨٠.

١٦- oy Pascal. The Autobiographical Novel and the Autobiography, P: 136.

١٧ راجع هنا.

سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩،ص ١٦٧-١٦٨.

١٨ طرحت إحدى الدارسات هذه النقطة حينما قالت «هناك تقليد راسخ في كل هذه الروايات، وهو تقليد يميزها تمامًا عن نوع الرومانس مثلاً أننا كثيرًا ما نصادف فيها بنية شبه سير ذاتية: فكل هذه الروايات تظهر الكاتبة وهي تناضل من أجل تحويل تجربتها إلى أدب، ثم إن «صوت» البطلة المحورية، إن لم يكن يقدم نفسه باعتباره صوت المؤلفة، فإنه كثيرًا ما يقدم نفسه بصفته تمثيلا للمرأة بشكل عام». راجع

Rosalind Coward. Are Womes Novels Feminist Novels in The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theoryn Edited by Elaine Showalter, Pantheon Books, New York, 1985, P: 231-232.

١٩ - يوسف الشاروني: القصة الثانية بعد الألف، مختارات من القصة النسائية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥، ص ١٥.

٢٠ - Modern Arabics Autobiographical Writing in Egypt, in Writing the Self: Autobiographical Writing in Dinah Manisty, Negotiating the Space between Private and Public: WomenLiterature , Edited by Robin Ostle, Ed Du Moor & Stefan Wild, Saqi Books, London, 1998, p: 276

٢١- Estelle C. Jelinek (Editor). Introduction: Womens Autobiography and the Male Tradition, in Womens Autobiography: Essays in Criticism , Indiana University Press, 1980, PP: 7-19.

٢٢- Suzanne Juhasz. Towards a Theory of Form in Feminists Autobiography: Essays in Criticism , Edited with an Introduction by Estelle C. Jelinek, Indiana University Press,1980, PP: 223-224

٢٣- فيما يلي البيانات البيبليوجرافية للروايات الست:

- ميرال الطحاوي: الخباء، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦.
- بهيجة حسين: مرايا الروح، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٩٧.
- مي التلمساني: دنيا زاد، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧.
- نورا أمين: قميص وردي فارغ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة١٩٩٧.
- عفاف السيد: السيقان الرفيعة للكذب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨.
- سحر الموجي: دارية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٨.
- سمية رمضان: أوراق النرجس، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠.

هذا، وسترد الإشارات إلى الصفحات بعد ذلك في المتن، عقب كل اقتباس.

٢٤- مصطلح العقد السير ذاتي أو «العقد الأوتوبيوجرافي»

Le pacte autobiographique أصبح واحدًا من المصطلحات الشائعة في دراسات السيرة الذاتية، وذلك بعد أن استخدمه الناقد الفرنسي فيليب لوجون، ليشير به إلى مجموعة من المؤشرات على صفحة العنوان، أو في الإهداء، أو في المقدمة، إلى آخر ما يطلق عليه «عتبات النص»، وهذه المؤشرات تجعل القارئ يقارب النص انطلاقا من تعاقد ضمني مع الكاتب، مؤداه أن ما سيقرؤه الآن سيرة ذاتية للمؤلف. لمزيد من التفاصيل راجع:

فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي،ترجمة عمر حلي، المركز

الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.
٢٥- «الخباء» كلمة يندر استخدامها في حياتنا اليومية اليوم، لكنها واحدة من الكلمات التي اقترنت دومًا بحياة العربي في الصحراء. ورغم أن الكلمة لا ترتبط بسيرة ميرال الطحاوي ارتباطًا مباشرًا، فإنها تشير إلى هذه السيرة من ناحيتين: أن الكاتبة ابنة لثقافة العرب البدو في صحراء مصر الشرقية، حيث قضت فترة التكوين من حياتها، وأن الجذر اللغوي للكلمة «خبأ» ترتبط ارتباطًا عضويًا بوضعية المرأة العربية قديمًا وحديثًا، حيث الحصار من ناحية والحماية الأبوية من ناحية أخرى
أما قميص وردي فارغ فعنوان يتألف من كلمات ثلاث: اسم نكرة (قميص)، وصفتين لهذا الاسم (وردي - فارغ). وكلمة قميص في العربية تتضمن تداعيين يرتبطان بمعنى الرواية، أولهما الجنس، فالقميص هو لباس المرأة المرتبط بممارسة الجنس (قميص النوم في العامية المصرية)، وثانيهما الخلاف والعراك الذي يصل إلى حد الجنون (قميص عثمان الدامي، وقميص المجانين) والمعنيان كلاهما يرتبطان بمحتوى الرواية، خاصة إذا أضفنا الصفتين المتناقضتين: وردي، وفارغ.
دنيا زاد أيضًا عنوان وثيق الصلة بعالم القص الخيالي العربي في ألف ليلة وليلة. إنه إشارة إلى شخصية نسائية أهملها التاريخ الأدبي كأنها لم تولد أو ولدت ميتة، تمامًا مثل ابنة الراوية التي تولد ميتة، لكن الراوية تصنع لها حياة كاملة في الخيال وعبر الكتابة وحدها.
مرايا الروح و أوراق النرجس عنوانان يتضمنان معنى مراجعة التجربة في مرآة الروح أو مراياها، وإن كانت كلمة «أوراق» في العنوان الثاني تقترب من العناوين السير الذاتية، حيث الإشارة إلى الأوراق الخاصة، كما في أوراق نوال السعداوي، وأوراق لطيفة الزيات الشخصية، وأوراق لويس عوض .. إلخ.
دارية هو اسم البطلة الراوية في الرواية ورغم أنه أمر تقليدي تمامًا أن يحتل اسم الشخصية الرئيسية عنوان الرواية، وخاصة إذا كانت امرأة - رغم ذلك لابد أن نلاحظ أن العنوان يحرص - من خلال غرابة الاسم وندرته - على الابتعاد عن ظلال السيرة الذاتية
٢٦- الواقع أن هذا الحكم سيظل -مع الأسف- حكمًا اعتباطيًا بلا سند علمي موثق؛ فهؤلاء الكاتبات لسن شخصيات عامة معروفة للقراء، ولا أحد يستطيع أن يقرر العناصر السير ذاتية في نصوصهن، ما لم يكن على صلة شخصية بهن تسمح له بهذا الحكم، وهو أمر غير متاح لأي ناقد، أو ما لم تعطنا الكاتبة نفسها في حواراتها وأحاديثها الصحفية معلومات عن حياتها الشخصية، وهو ما يمكن أن يكون متاحًا بدرجة ما، نظرًا لكثرة أحاديثهن وشهاداتهن.
٢٧- لعلها سمة لافتة للنظر أن هذه الروايات الست جميعًا تتميز بالقصر، فكبراهن «دارية» لا تتجاوز ١٦٩ صفحة بما فيها اللوحات والمقدمات التي تستهلك حوالي خمسة عشرة صفحة، وصغراهن «دنيا زاد» لا تتجاوز ٦٥ صفحة بقطع شرقيات وإخراجها
وهذه سمة أولية تقرب بين هذه النصوص وخصائص النوفيلات أو الروايات القصيرة، وإن حاولت هذه الروايات الابتعاد عن كثافة النوفيلا ومأساويتها، وذلك عبر التقطيع إلى فصول بعناوين مستقلة أو نصوص لها استقلالية القصة القصيرة، بحيث تبدو الرواية أقرب إلى حلقة القصص القصيرة. حول خصائص النوفيلا وحلقة القصص القصيرة راجع:
خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، الفصلان الثالث والخامس.
٢٨- قد يمثل التعميم هنا مزلقًا خطرًا يحذرنا منه منظرو ما بعد الحداثة، لكن لا أحد يستطيع أن ينكر أن التعميم خطوة ضرورية من أجل التصنيف، الذي هو بدوره وسيلة ضرورية للإمساك بأية ظاهرة. إن لكل تعميم شذوذاته التي لا تنفي القاعدة. والقاعدة هنا أن هؤلاء الكاتبات - ولعلني أبالغ فأقول كل الكاتبات في الثقافة العربية الحديثة - ينتمين اجتماعيًا إلى الطبقة الوسطى الميسورة، وينتمين ثقافيًا إلى خلفية ثقافية غير عربية، حصلنها من الانتماء المشكل إلى لغة أخرى غير العربية.
وبعض المعلومات العامة قد تكون مفيدة في هذا السياق؛ فقد تخرجت كل من مي التلمساني ونورا أمين من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، وتستكملن دراساتهن العالية في دراسة الرواية والمسرح، وتحترفن التدريس الجامعي. كما درست كل من سمية رمضان وسحر الموجي اللغة الإنجليزية وحصلن على الدكتوراة في دراسة آدابها وتعملن أيضًا بالتدريس الجامعي في المجال. وفي الأجيال الأسبق يكفي أن نعود إلى أبرز الأمثلة: من سهير القلماوي إلى لطيفة الزيات إلى رضوى عاشور. وكلهن يؤكدن نفس الحالة.
ويمكن للقارئ التعرف على كثير من المعلومات البيوجرافية عن هؤلاء الكاتبات الشابات في بعض مقابلاتهن وشهاداتهن، وهي كثيرة، بالإضافة إلى ما كتب عنهن من تحقيقات في الصحف وعلى شبكة الإنترنت. راجع على سبيل المثال:
- ميرال الطحاوي: ألملم سيرة روحي من بقايا صور، هل تكف عن التلصص على العالم من فوق الأشجار؟حوار: إيهاب الحضري
أخبار الأدب، العدد ١٤٢٢ الأحد ١٠ مارس ٢٠٠٢
- ميرال الطحاوي. للسفر طعم القسوة، أخبار الأدب، العدد ١٤٢٣ ٣١مارس ٢٠٠٢
الروائية المصرية ميرال الطحاوي. أنا ابنة ثقافتي العربية ورواياتي ليست موجهة للقارئ الغربي؛ الرباط. القدس العربي :٢٣/ ١٠/ ٢٠٠٢، حوار محمد معتصم.
- حوار مع الكاتبة مي التلمساني، منشور في موقع elaph.com على شبكة الانترنت، في اكتوبر ٢٠٠٢.
- Rania Khallaf. In their own voices, Al-Ahram Weekly, Issue No.586, 16 - 22 May 2002 -
Unveiling the Lives of Egypts Bedouin Women. Washington Post 17 june 200.
- Adel Abdel Moneim. Elegy to a vanishing world of contraditions, the Middle East Times.
- Richard Woffenden. A voyage of self -discovery, Cairo Times,
- (VOL: 3, ISS: 2, 18-30 march 1999).
٢٩- ربما لم تدر الكاتبة التي تقصر إهداءها على جماعة الصديقات، أنها تبني بروايتها وإهدائها هذا على تيمة الروح في الرواية العربية، التي بدأها توفيق الحكيم في عودة الروح، واستأنفها محمد المنسي قنديل في انكسار الروح، واستكملتها هي في مرايا الروح. وفي الحالات الثلاث كان الروح الوطني العام هو الأساس، لا الروح النسائي أو الرجالي.
٣٠ راجع. حول الالتزام السياسي والكتابة النسائية في مصر، حوار مع لطيفة الزيات، مجلة ألف، العدد العاشر، القاهرة ١٩٩٠، ص ص ١٣٤-١٥٠. وراجع أيضًا:
Dinah Manisty, Negotiating the Space between Private and Public: Womens – Autobiographical Writing in Egypt, in ((Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabi Literature((, Edited by Robin Ostle, Ed Du Moor & Stefan Wild, Saqi Books, London, 1998, p: 276
- Sophie Bennett. A Life of Ons Own, in ((Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature((, Edited by Robin Ostle, Ed Du Moor &Stefan Wild, Saqi Books, London, 1998, pp: 283-291.
٣١- راجع: حوار مع الناقدة العراقية فريال غزول، حاورها: محمود عبد الغني (جريدة القدس العربي ٢٣نوفمبر٢٠٠٢)
٣٢- راجع هنا:
سوسن ناجي: المرأة في المرآة، مرجع سابق.
إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام: السمات النفسية والفنية، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٩٢
٣٣- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة١٩٩٦،ص ٢٤٥.
٣٤- حول مسالة الكتابة ودورها المحوري في كتابة البنات، راجع:
محمد بريري» فعل الكتابة وسؤال الوجود، قراءة في أوراق سمية رمضان النرجسية، مجلة ألف، العدد ٢٢، القاهرة ٢٠٠٢، ص ص: ٩٥-٩٧.
٣٥- Suzanne Juhasz. Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography, P: 230-231
٣٦- الكاتب هو «منتصر القفاش»، والاقتباس من:
Adel Abd el- Moneim ((Spain experiences new literature movement, Middile East Times, Cairo, 7 April 2000.
٣٧- شكري عياد: نساؤنا الصغيرات يعلمننا الحب٣، مجلة الهلال، القاهرة، أغسطس ١٩٩٩، ص٢٠ .
٣٨- ربما يكون من المفيد هنا أن أشير إلى أن استخدام ضمير المخاطب ضميرًا أساسيًا للسرد موجود لدى الكتاب التسعينيين أيضًا وبنفس القدر من البروز، وأوضح الأمثلة على ذلك يمكن أن نجدها في رواية منتصر القفاش «تصريح بالغياب»، ورواية حمدي أبو جليل «لصوص متقاعدون».
٣٩- Brian Mchale. Postmodernist Fiction, Methuen, London, 1987, PP:223-225.
يقول بريان ماكهيل في معرض حديثه عن ضمير المخاطب في سياق الكتابة ما بعد الحداثية: «لقد وسعت الكتابة ما بعد الحداثية هذه الحالة الغرائبية وعمقتها ، مستغلة تلك العلاقات الاحتمالية التي يثيرها ضمير المخاطب . ويقوم ضمير المخاطب ما بعد الحداثي بوظيفة أساسية ، هي دعوة القارئ لكي يقذف بنفسه داخل الهوة التي فتحها في الخطاب حضور الأنت وسوف تستغل «مراوغة» الأنت إلى أبعد مدى . وهذه المراوغة الاستراتيجية ستؤدي إلى نوع من الأنت «المتأرجحة» أو «الطافية» ، أنت يظل الغموض فيها باقيًا ومتصدرًا حتى نهاية النص ، ويظل القارئ يحاول أن يضع نفسه في موقف الخطاب.. ولا يمكن أن نخطئ أن الهدف المباشر لضمير المخاطب هو عنصر العدوانية : فهذه الصفحات(التي يستخدم فيها ضمير المخاطب) تنتهك القارئ ، بل إنها حتى تهدده . و«إزعاج القارئ» عنوان مسرحية لبيتر هاندكه (١٩٦٦) ، ويمكن أن نستخدم هذا العنوان لوصف كثير من نصوص ضمير المخاطب ما بعد الحداثية . إنه موضوع متكرر وواسع الانتشار».

أشياء غير معروفة

عن التجربة الأفغانية المريرة لجمال الدين الأفغاني

حسن الشامي★

الرواية الشائعة والمغلوطة عن أصل وفصل السيد جمال الدين الأفغاني وجنسيته، استدعت بطبيعة الحال إنشاء رواية موازية عن تجربة السيد السياسية في أفغانستان. هذه الرواية الموازية المأخوذة عناصرها من ترجمة الشيخ محمد عبده لأستاذه، والتي توارثها الكثيرون، خصوصا في العالم العربي، تحتاج هي الاخرى الى الغربلة وإعادة النظر. والغربلة، ها هنا، لا تتعلق بتفسير التجربة وتأويلاتها، فالباب يظل مفتوحا في هذا المجال، بل تتعلق بالوقائع نفسها، استنادا الى مصادر أخرى يمكن الوثوق بمعظمها.

في مقدّم هذه المصادر يأتي كتاب الوثائق والمستندات الذي يضمّ مجموعة لا بأس بها من مراسلات السيد جمال الدين وأوراقه الخاصة ونصوصه الذاتية وتعليقاته الحميمة، والكتاب هذا نشره الباحثان الايرانيان ايراج أفشار وأصغر مهدوي وصدر عن جامعة طهران عام ١٩٦٣، وعنوانه بالفارسية: «مجموعة اسناد ومدارك جاب نشده درباره سيد جمال الدين مشهور به أفغاني». ومن نافل القول ان نقل هذا الكتاب الى العربية- خصوصا الأوراق المكتوبة بالفارسية اذ هناك مراسلات باللغة العربية- بات أمرا ملحا.

رواية محمد عبده عن تجربة أستاذه في أفغانستان تقول بأن هذا الأخير استكمل دروسه (في افغانستان) في الثامنة عشرة من عمره، وبأنه سافر الى البلاد الهندية حيث أقام سنة وبضعة أشهر «ينظر في بعض العلوم الرياضية على الطريقة الأوروبية الجديدة، وأتى بعد ذلك الى الاقطار الحجازية لأداء فريضة الحج، وطالت مدة سفره اليها نحو سنة وهو يتنقل من بلد الى بلد ومن قطر الى قطر حتى وافى مكة المكرمة سنة ١٢٧٣هـ، فوقف على كثير من عادات الأمم التي مرَ بها في سياحته، واكتنه أخلاقهم، وأصاب من ذلك فوائد غزيرة، ثم رجع بعد أداء الفريضة الى بلاده، ودخل في سلك رجال الحكومة على عهد الأمير دوست محمد خان. ولما زحف الأمير الى «هراة» ليفتحها، ويملكها على سلطان أحمد شاه، صهره وابن عمه، سار السيد جمال الدين معه في جيشه، ولازمه مدة الحصار، إلى أن توفي الأمير، وفتحت المدينة بعد معاناة الحصار زمنا طويلا».

وتضيف رواية محمد عبده بأنه اثر وفاة الأمير دوست محمد خان عام ١٨٦٣، تقلد الإمارة ابنه (الثالث) شير علي خان، ثم اشتعلت سلسلة من الحروب الداخلية الأهلية بين الاخوة الساعين الى الاستئثار بالإمارة، وانضم السيد جمال الدين الى أحد الأخوة الاعداء وهو محمد أعظم خان. ونجح هذا

★ كاتب من لبنان يقيم في باريس

الأخير، بالتحالف مع ابن أخيه عبدالرحمن (الذي سيصبح لاحقا أميرا على أفغانستان)، في تحقيق انتصارات عسكرية وفي انتزاع العاصمة كابول من قبضة أخيه شير علي، كما نجح في إنقاذ أخيه الآخر محمد أفضل، والد عبدالرحمن، من سجن «قزنة» وسمياه أميرا على أفغانستان، ثم أدركه الموت بعد سنة، فخلفه على الإمارة شقيقه محمد أعظم، «وارتفعت منزلة الشيخ جمال الدين عنده، فأحله محل الوزير الأول، وعظمت ثقته به، فكان يلجأ لرأيه في العظائم وما دونها». وبحسب رواية عبده، « كادت تخلص حكومة الأفغان لمحمد أعظم بتدبير السيد جمال الدين، لولا سوء ظن الأمير بالأغلب من ذوي قرابته، حمله على تفويض مهمات من الأعمال الى ابنائه الأحداث، وهم خلو من التجربة، عراة من الحنكة ، فساق الطيش أحدهم، وكان حاكما في قندهار على منازلة عمه «شير علي» في «هرات» فانتصر هذا الأخير في المعركة ثم حمل على قندهار واستولى عليها، و«عادت الحرب الى شبابها». وتشير رواية محمد عبده، وهذا صحيح على الأرجح، الى أن الانجليز ساندوا شير علي، «وبذلوا له قناطير من الذهب ففرقها في الرؤساء والعاملين لمحمد أعظم، فبيعت أمانات ونقضت عهود وجددت خيانات، وبعد حروب هائلة تغلب شير علي وانهزم محمد أعظم وابن أخيه عبدالرحمن»، فذهب هذا الأخير الى بخارى (ثم عاد الى بلاده)، وذهب محمد أعظم الى بلاد ايران، ومات بعد أشهر في مدينة نيسابور، وبقي السيد جمال الدين في كابول «لم يمسه الأمير بسوء احتراما لعشيرته وخوف انقياد العامة عليه حمية لآل البيت النبوي». على ان مخاوف جمال الدين من غدر وانتقام الأمير دفعته الى مغادرة البلاد، «فاستأذن للحج، فأذن له، على شرط أن لا يمر ببلاد ايران كي لا يلتقي فيها بمحمد أعظم، وكان لم يمت، فارتحل على طريق الهند سنة ١٢٨٥هـ (١٨٦٨) بعد هزيمة محمد أعظم بثلاثة أشهر».

تلك هي رواية محمد عبده عن تجربة جمال الدين في أفغانستان، وهي تقول أشياء صحيحة وأشياء غير صحيحة، بغض النظر عن المبالغات واستعراض المناقب فيما يخص دور ومكانة جمال الدين، فهذه كانت في تلك الفترة من سمات التاريخ الفردي وكتابة التراجم والسير.

يظهر من رواية عبده، كما رأينا، أن جمال الدين أقام بدون انقطاع في أفغانستان، على الأقل من عام ١٨٦٢ الى عام ١٨٦٨. وهذا غير صحيح. فهناك قرائن وأدلة تضمنها كتاب الوثائق الخاصة بجمال الدين، إضافة الى تقارير الاستخبارات البريطانية وعملائها، وهي كلها تسمح بالقول بأن تجربة الرجل في أفغانستان، على أهميتها، لا تتجاوز السنتين او الثلاث سنوات، ما بين عامي ١٨٦٦-١٨٦٨. وهذه التجربة يكتنفها قدر من الغموض، وان كانت القرائن والأدلة تسمح بإماطة اللثام جزئيا عن بعض جوانب هذه التجربة التي كانت على الأرجح فاشلة وكئيبة، في معنى ما، وكاشفة عن عبثية المشهد السياسي الأفغاني وبقائه مسرحا خصبا للنزاع بين الروس والانجليز.

هناك مثلاً، في أوراق السيد جمال الدين ومفكرته الحميمة، «وثيقة» يشير فيها الى أنه غادر في ايلول (سبتمبر) عام ١٨٦٥ مكاناً يصفه بعبارة «المكان المشرّف»، وبأنه ذاهب لفترة قصيرة الى ايران، على أن ينتقل منها الى أفغانستان. وليس معلوماً بالضبط ما المقصود باسم «المكان المشرّف»، ورأت باحثة ايرانية ان هذا الاسم لا ينطبق على أية مدينة في الجزيرة العربية أو في العراق، لكنه يتطابق مع اللقب المعطى لقاعة التشريفات والاستقبالات في بلاط السلطان العثماني. هل يفهم من هذا ان السيد كان قادماً من اسطنبول؟ من الصعب الجزم بهذا الاستنتاج، وان كان الرجل لن يتردد، في أفغانستان في تسمية نفسه بالاسطنبولي حينا، والرومي حينا آخر. في كل الأحوال، نحن لا نعلم الكثير عن دوافع سفره الحقيقية الى ايران، ومن ثم الى افغانستان. نعلم، في المقابل، بحسب الوثائق، انه أمضى معظم الوقت في طهران بصحبة ابن عمه السيد هادي، وكانا ينسخان سويا بخط يدهما عدداً من الرسائل الحكمية والفلسفية، احدى هذه الرسائل تحمل توقيع جمال الدين والسيد هادي مع ملحوظة كتبها هذا الأخير وتقول: «انتهى نسخ الرسالة في ١٦ ذو الحجة، ١٢٨٢هـ (١٠ نيسان ١٨٦٦) في طهران. وأرجو أن يذكرني السيد جمال الدين بالخير أثناء قراءته هذه الصفحات». من بين الرسائل المنسوخة بخط اليد، ثمة رسالة هي عبارة عن نصّ للشيخ أحمد الإحسائي مؤسس الفرقة الشيخية التي أثارت جدلاً ونقاشات عاصفة في أوساط الشيعة الامامية.

المذكرات الحميمة التي تركها السيد حول تلك الفترة على

قلّتها، تولّد الانطباع بأنه كان في حال من الاضطراب والحيرة، مأخوذا بالتصوّف ذي الطابع العرفاني، وأحيانا بكتابة الشعر الغنائي. هذه الأشعار كتبها الأفغاني خصوصا في مدينة مشهد اثر مغادرته طهران في شهر أيار (مايو) عام ١٨٦٦. وهناك قصيدة من مائة بيت بعنوان «الساقي»، ونجد في بعض مقاطعها إشارات حول أسباب مغادرته ايران، وان كان يصعب تفسير الشعر بطريقة حرفية مباشرة. فهو يقول بأن «الطغاة في بلاد فارس أحرقوا جسمي وروحي/ ها أنا أحزم متاعي وأرحل صوب الأرض التركية/ أرحل منهكا، حزينا وتعيسا/ أرحل كي أطلب العدل من محكمة السلطان/ واذا لم يواس السلطان قلبي الكسير/ سأرحل كي أطلب العدل من محكمة الله». لقد استندت باحثة ايرانية، هوما باكدمان، الى هذا المقطع الشعري كي تطرح، في صيغة تساؤل، احتمال أن يكون جمال الدين خاض في تلك الفترة تجربة سياسية- دينية مريرة ذات صلة بالمواجهات التي أحدثتها الحركة البابية في ايران والتي سحقها الشاه وبدد فلولها. لا نعتقد، بدورنا، أن الافغاني انتمى الى هذه الحركة، وان كان يعرف جيداً معتقداتها وآراءها، ناهيك عن أنه عرف والتقى أثناء اقامته في آخر حياته في اسطنبول، بعدد من البابيين، وبعدد من المعارضين الايرانيين اللاجئين الى السلطنة العثمانية فراراً من استبداد الشاه وجماعته.

على أي حال، حين وصل جمال الدين الى هرات في شهر أيلول (سبتمبر) عام ١٨٦٦ كان الوضع «السياسي» الأفغاني يتلخص في الصراع بين أولاد دوست محمد خان الأربعة: شير علي ومحمد أعظم ومحمد أسلم ومحمد أمين. وغاب عن بال الشيخ محمد عبده أن يشير الى أن محمد أعظم مني بهزيمة جعلته يلتجئ الى الانجليز والى الاقامة في الهند حتى شهر نيسان (ابريل) عام ١٨٦٥، حيث عاد الى بلده وانتهز فرصة ضعف قوات أخيه شير علي، واستولى على كابول في شباط (فبراير) ١٨٦٦، وعلى مدينة غزنه في الشهر التالي. وفي عام ١٨٦٧ أصبح أميرا على البلاد بعد أن هزم قوات أخيه قرب قندهار، وأقام فيها حتى ايلول (سبتمبر) ١٨٦٧ قبل أن يعود الى كابول في الشهر التالي. فيما يخص السيد جمال الدين، نعلم أنه وصل الى هرات وأقام فيها أربعين يوما، وهناك في هرات كتب نصاً ذاتياً قصيراً يحمل توقيعا غريبا بعض الشيء: جمال الدين الحسيني، عبدالله ابن عبدالله. في هذا النص، المكتوب كما أشرنا في ايلول (سبتمبر) ١٨٦٦، يقول الافغاني: بأنه بفضل الله غادر عالم العدم ودخل في الفضاء الفسيح للوجود. وقاده هذا الى ترك عالم الدعة والراحة والوقوع في عالم العذاب والغرور. ويقول أيضا بأنه كرس حياته خلال مدة من الزمن لتحصيل علوم تقليدية اضافة الى علوم نادرة وأشياء أخرى. «هذه الدراسات لم تجلب لي سوى تبديد أيامي سدى، وإفناء حياتي الثمينة بلا جدوى وبدون طائل. اذ لم يتحصل لي أدنى علم حول البدء في الدنيا وحول المعاد في الآخرة. واستولى الندم عليَّ عندما بلغت التاسعة عشرة من عمري. فقررت حينئذ الانطلاق بحثا عن المعارف ذلك «ان من عرف نفسه فقد عرف ربّه». واضطرني هذا الى مخالطة علماء سطحيين مأخوذين بالمظاهر والرسوم، ولا يعرفون شيئا عن عالم المعاني». ويضيف الأفغاني انه اشتغل بجد واجتهاد، وقام بالأبحاث والتقصيات الضرورية، ولم يؤد هذا إلا الى زيادة حيرته، ومضاعفة شكوكه. ولكن «عندما فكرت جيدا بالأمر، أدركت بأن كل طائفة (أو فرقة) لا تثق إلا بمعتقداتها، ولا تتبع إلا سجيتها، ولا تبني أدلتها وحججها إلا على قياس أفكارها وطبقا للمبادئ التي ارتضتها، وبما أن الفرضيات لا تفضي الى حقيقة أي شيء، فإن هؤلاء ظلوا أسرى الافتراضات التي وضعوها بأنفسهم والتي جعلوها حقائق ثابتة». ويقول الأفغاني بأنه انسحب الآن من كل هذا اللغط البشري، وانه بالرغم من صعوبات ومشقات كثيرة، أمضى خمس سنوات متنقلا بين أماكن عدة في هذا العالم، وتحادث مع رؤساء في كل دين، وعلماء في كل أمة، وحكماء في كل منطقة، ومع الرجال النافذين في كل بلد، فرأى أن هذا مأخوذ بالأحلام، وذاك بالأوهام. ووجد العالم سجين علمه، والفيلسوف يتفاخر بمعارفه، والجاهل سعيدا بجهله، والزاهد مغترا بفضائله، والفقير راضيا بفقره. «ورأيت أن هذا العالم ليس سوى سراب ورسم غير حقيقيين. قوته زائلة، وعذاباته لا حدّ لها، يدسّ السم في الدسم، ويخفي نقمة في كل نعمة». وانتهى الافغاني، بحسب ما يقول، الى الابتعاد عن هذه الضوضاء الى قطع أواصره وارتباطاته. ويرى أنه «بفضل الله وأوليائه، نجوت من عالم الظلمات ودخلت فضاء التقوى. لقد اخترت اليوم طاعة

النبي ومن يتبعه».

بعد هرات، مكث جمال الدين خمسة أيام في «أم القرى» وهي بلدة صغيرة في محيط قندهار، ثم انتقل الى قندهار ووصل اليها في شهر كانون الأول (ديسمبر) ١٨٦٦، وأقام فيها مدة ثمانية أشهر في حي «بازاري هرات». بدءا من هذا التاريخ بالذات، سوف تأتي التقارير الاستخباراتية البريطانية وترصد حركات السيد، وتواريخ هذه التقارير تتقاطع مع تلك التي حملتها أوراق جمال الدين، ومراسلاته. فهناك تقرير يؤكد بأن جمال الدين التقى في قندهار بالأمير محمد أعظم لتسليمه «أوراقاً سرّية» حملها خصيصاً. وتشير التقارير الى وجود خادم مع جمال الدين يتبعه حيثما ذهب واسمه «أبوتراب» وهناك تقرير آخر يصف حياة السيد وتابعه: «جمال الدين يشرب الشاي بانتظام، ويدّخن على الطريقة الفارسية، يتحدّث بطلاقة العربية والتركية ويتكلّم الفارسية على طريقة الايرانيين، ويتبعه رجل فارسي آخر، يدعى أبوتراب». وصل جمال الدين الى كابول في تموز (يوليو) أو آب (اغسطس) من عام ١٨٦٧ بصحبة الأمير محمد أعظم، ويبدو أنه لم يكن يعرف أحداً في المدينة. فطلب في رسالة الى الأمير أن يدلّه على مسكن قريب من مسكن الأمير، لأنه يفضل صحبة محمد أعظم «على صحبة الزهور والرياض». وبالفعل، لبّى الأمير طلبه وأسكنه في «بالاحسار» في كابول، هذه الصلة الوثيقة بالأمير، أثارت فضول الانجليز، وجعلتهم يسعون الى معرفة الأهداف الحقيقية لهذا «السيد الاسطنبولي» الذي «يظلّ على الدوام في مشاورات خاصة مع الأمير، وقد منحه هذا الأخير مبلغ ٢٠٠ روبية». غير أن التقارير تشير الى عدم معرفتها بما يفعله بالضبط هذا السيد الذي «يقول عنه البعض، وهذا أمر غير مستبعد، بأنه قد يكون عميلاً للحكومة الروسية».

في هذه التقارير البريطانية، يظهر السيد كما لو أنه شخصية نافذة في بلاط الأمير، وتنقل التقارير اقتراحاته بالتفصيل، ويبدو ، بحسبها، ان السيد يحضّ الأمير على قطع علاقاته مع الانجليز، وعلى الالتفات حصراً نحو الروس. هذه الاشارة الاستخباراتية الى احتمال ان يكون جمال الدين عميلا للحكومة الروسية نجدها في نصّ حميم كتبه السيد في كابول عام ١٨٦٨، إذ يقول بأن «الشعب الانجليزي يحسبني من التابعية الروسية»، ويمكننا أن نصدق استغراب السيد وحيرته حيال الشبهات الحائمة حوله، فهناك، في أوراق جمال الدين الخاصة، مذكرة مشروع مقدّم الى السلطان العثماني أو أحد مقربيه، ويقوم هذا المشروع الذي لا يحمل تاريخا، على استعداد الأفغاني للذهاب والتنقل بين المدن الاسلامية في آسيا الوسطى (مثل بخارى وقرقند وتركمانستان...) لتحريضها على الوحدة أو الجامعة الاسلامية من خلال مواجهة الروس والانضواء في اطار السلطنة العثمانية. ومع أن المشروع غير مؤرخ، وصاحبه يتحدث عن تواضع شأنه ومكانته، فإن بعض عباراته تجيز الاعتقاد بأنه أعدّ قبل ذهاب جمال الدين الى أفغانستان، بدون أن نعلم التتمة.

في كل الأحوال، يظهر أن جهود جمال الدين في أفغانستان لم تثمر شيئا يذكر. وقد جرت مراسلات بين السيد والأمير محمد أعظم، يفصح فيها الأول عن رغبته بمغادرة كابول للذهاب الى بيشاور. ويبدو أن الأمير المذكور لم يكن متحمسا لفكرة ذهاب صاحبنا، وان كان في النهاية يوافق بكل أسف ولوعة على تلبية مشيئة صاحبه. غير أن مشروع الذهاب لم يتحقق، ففي تلك الفترة بالذات كان الوضع الأفغاني آخذا في التبدل لصالح شير علي وعلى حساب محمد أعظم. فقد نجح شير علي في الاستيلاء على قندهار في حزيران (يونيو) ١٨٦٨، وعلى كابول في شهر ايلول (سبتمبر) واستعاد لقبه كأمير على أفغانستان، فيما التجأ محمد أعظم الى ايران حيث مات بعد أشهر في نيسابور. ولا نعلم لماذا بقي جمال الدين في كابول، وتقرّب من الأمير الجديد شير علي. ويبدو أن هذا الأخير قبل اعتذاراته ووعده بمسكن وألبسة وبإعطائه مرتبا شهريا. هكذا أقام السيد في منزل ذو الفقار خان، لكنه كتب في ٢٩ أيلول (سبتمبر) ١٨٦٨ مقطعا حميميا يتحدث فيه عن «البلايا والمصائب الكبيرة التي تنهش قلبه». ويخاطب قلبه في نص آخر، بدون تاريخ، طالبا منه أن يشكو أمره الى الله من ظلم البشر وحسدهم. ثم يتضرع الى الله قائلا: «خلصني من أيدي الفجرة، الكفرة، فالرزايا تتكاثر، وما عاد هناك أمل، أعوذ بك من مكائد الأعداء ومن لائمة الأصدقاء». ويظهر أن شير علي لم يوف بوعوده، وكتب الأفغاني بضع رسائل الى الأمير والى شقيق هذا الأخير، للقول بأنه لا يريد السكن في بيوت الآخرين، وبأنه يفضل السفر في حال لم يحصل على سكن

خاص به. وفي رسالة أخيرة، طلب جمال الدين من الأمير أن يتفضل باقالته، ويكفي لهذا كتابة سطرين يقول فيهما بأن فلانا أقيل من مهمته بناء على طلب الأمير. وبالفعل قرر الامير طرد السيد من أفغانستان، وأعطاه ١٢ تومان لتغطية كلفة السفر، وأمره بأن يتجه الى ايران عن طريق قندهار، رافضا السماح له، كما طلب، بالذهاب الى بخارى. فكرة الذهاب الى بخارى لا نجدها فحسب في التقارير البريطانية، فهي مذكورة أيضا في قصيدة كتبها جمال الدين بالفارسية ويعبر فيها عن رغبته الجارفة لزيارة بخارى. في ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) من عام ١٨٦٨ غادر جمال الدين كابول بعد اقامة استمرت ١١ شهرا. وتوجه الى قندهار، ومنها الى الهند، خلافا لأوامر شير علي.

قبل أسبوع واحد من مغادرته أفغانستان، تحديدا في ٣٠ تشرين الأول (اكتوبر) من عام ١٨٦٨، كتب الأفغاني نصاً قصيراً يلخص فيه حال القلق والحيرة القصوى التي يتخبط فيها، وبنبرة مأساوية غير مألوفة في الأدبيات الاسلامية. انها مأساة الانسان المسلم المسترشد بعقله والساعي الى اعلاء شأن فرديته وسط بحر العصبيات الصاخبة وأطر الانتماء الجاهزة والموروثة. في هذا النص يقول جمال الدين بأن الله وحده يعلم ما في القلوب، ويخاطب «أولئك الذين هم أعز عليَّ من نفسي» ليعلمهم بأن «الشعب الانجليزي يظنني من التابعية الروسية. المسلمون يحسبونني مسيحيا. السنيون يسمونني شيعياً. بعض أتباع الأربعة الكبار (نرجح أن يكون المقصود بذلك مؤسس المذاهب الفقهية السنية الأربعة، وليس الخلفاء الراشدين كما استنتجت الباحثة الايرانية هوما باكدمان التي نشرت بالفرنسية قسماً كبيراً من الوثائق والأوراق والتقارير) يخمنون بأنني وهابي. بعض أتباع الأئمة يعتبرونني بابياً. المؤمنون بالله ينعتونني بالدهرية (المادية)، ويتهمني الزاهدون بالفساد، والعلماء الكبار يصفونني بأنني جاهل وظلامي، ويتهمني المؤمنون العاكفون بالالحاد. لا الوثني يدعوني إليه، ولا يعتبرني المسلم من ذويه. المسجد يرفضني. والمعبد ينبذني. وقد بقيت حائرا ، ما عدت أعرف مع من أعقد روابط المودة، ولا ضد من أكافح. ترك البعض يستوجب الانتساب الى البعض الآخر. التوافق مع جماعة يستلزم دحض جماعة أخرى. لا مخرج لي كي أتوصل الى النجاة، ولا ملاذ لي كي أقوى على محاربتهم. ها أنا جالس في «بالاحسار» في كابول، مكبّل اليدين ومكسور الساق، أنتظر ما سيتكشف عنه حجاب الغيب، وما سيقضي به علي هذا العالم الخبيث». على قفا الصفحة، وبعد بضع عبارات موزونة (بالفارسية) نجد التوقيع التالي: غريب في هذه المدن، منفي من الاوطان. جمال الدين الحسيني الاسطنبولي.

الرجل الذي سيطلق على نفسه لاحقا، في اسطنبول وفي القاهرة وفي باريس ولندن، اسم الأفغاني (وللتذكير نشير أن مجلة العروة الوثقى كانت تحمل التعريف التالي: مدير السياسة، جمال الدين الحسيني الأفغاني)، ترك أيضا في أوراقه نصاً آخر لا يرحم فيه أي فئة من فئات البلد الأفغاني، خصوصا كبار القوم. هذا النص الذي كتبه جمال الدين أثناء اقامته في افغانستان هو عبارة عن رسالة إلى جهة غير معروفة، والرسالة بمثابة ملخص عن أحوال الشعب الأفغاني. في هذه الرسالة القصيرة المليئة بالاستشهادات والعبارات القرآنية، يرى جمال الدين ان مثل زعماء ورؤساء هذا البلد، أي أفغانستان، كمثل أحبار ورؤساء اليهود الذين اتخذهم اتباعهم «ارباباً من دون الله». فالمؤمنون يطلبون مشورتهم، ونصيحتهم في كل شيء، حتى في أقل الأمور، ويعتبرونهم مصدر خيراتهم، بل حتى مصدر وسبب الموت والحياة، وسبب الحظوة والشقاء والعظمة. والرؤساء يظنون بالفعل بأنهم يمتلكون قدرة تعادل قدرة الله، فيروحون تبعا لارادتهم الفاسدة وآرائهم السفيهة، يوزعون الممتلكات كما يحلو لهم، فيعطون أرضا لفلان وينزعون أرضا من فلان، غير أن الذين يحسبون أنفسهم أولياء من دون الله، ألا هم الخاسرون»، وفي هذه البلاد، يضيف جمال الدين، مثل الجهلة الزاعمين انهم علماء، ومثل الزاعمين طلب العلم كمثل الخمر والميسر (في القرآن). فإذا كان صحيحا أن دروس هؤلاء العلماء تنطوي على بعض المنافع عندما يتناولون شؤون الصلاة والصوم، فإن «إثمهما أكبر من نفعهما». ذلك أن هؤلاء العلماء يجيزون لأنفسهم ادخال تعديلات وتبديلات في أحكام الشرع كما يروق لهم، وبحسب أهوائهم، ويتهمون بالهرطقة والكفر كل الذين يجرؤون على إبداء آراء مخالفة لهم. ومثل القادة العسكريين والموظفين والضباط في هذا البلد (أفغانستان) كمثل «حمالة الحطب..» في قبيلة

قريش. فهم لا يقدّمون ولا يؤخرون شيئا. ويعوزهم الذكاء كي يحلوا المشكلات الصعبة. وليسوا شجعانا وأصحاب مروءة بحيث يقتحموا المعارك شاهرين سيوفهم.
مواصفات المشهد الأفغاني، المضطرب والكئيب والغارق في رمال عصيانه الكثيرة والمتحركة، لا تتبدى فحسب من خلال الوثائق والأوراق المتعلقة بالتجربة التي خاضها مباشرة السيد جمال الدين، آملاً على الأرجح في إشعال الحرب بين الروس والانجليز لانهاكهما وللجم سلطانهما التوسعي المتزايد في البلدان الاسلامية، بل نجدها أيضا في كتاب كتبه جمال الدين مباشرة بالعربية وظلّ مجهولاً لفترة طويلة جداً. الكتاب صدر في مصر عام ١٨٧٩، قبل أشهر من طرد الرجل، وأعلنت عنه جريدة «مصر» التي كان يشرف عليها أديب اسحق وسليم النقاش وهما من تلامذة ومريدي جمال الدين. غير ان نسخ الطبعة الأولى فقدت، وهناك إشارات في هذا المعنى يذكرها أبوتراب «في رسالة الى سيده جمال الدين. ثم قام علي يوسف الكريدلي صاحب ومحرر جريدة «العلم العثماني» وأصدر الكتاب عام ١٩٠١، في طبعة ثانية في عنوان «تتمة البيان في تاريخ الأفغان».
ومن غرائب الأمور بالفعل أن الباحث المصري محمد عمارة، محقق وناشر ما يسمى بالأعمال الكاملة للأفغاني، قرر طوعا اسقاط الكتاب بدعوى أن «نشره لا يفيدنا (يقصد نحن العرب) في شيء، لأنه حديث موجز عن تاريخ الأفغان... وهو لا يفيد سوى الباحث المتخصص في تاريخ هذه البلاد».
هكذا أسقط السيد عمارة عن سابق تصور وتصميم، الخائض في «تحقيق علمي» لأعمال الأفغاني، ما يسميه حديثاً موجزاً عن تاريخ الافغان هو في الحقيقة كتاب يقع في ١٨٥ صفحة. ومن حسن الحظ ان الباحث المصري علي شلش، الراحل منذ عشرة أعوام تقريبا، أعاد نشر الكتاب في اطار سلسلة الأعمال المجهولة لجمال الدين الأفغاني الصادرة عام ١٩٨٧ في لندن لدى دار «رياض الريس للكتب والنشر».
الكتاب الذي ننشر مقاطع منه يتوزع على أربعة فصول وخاتمة.
الفصلان الأول والثاني، وهما قصيران جدا، يتناولان اسم هذه الامة (الأفغانية) ونسبها. اما الفصل الثالث وهو القسم الأكبر من الكتاب فهو عبارة عن نوع من التاريخ السياسي لأفغانستان حتى عام ١٨٧٩ تقريبا. والتاريخ السياسي هذا هو رصد متسلسل زمنياً للانقلابات والحروب التي لا تتوقف، بحيث يتولد الانطباع بأنه من النادر أن يموت أمير في هذه البلاد ميتة طبيعية: بلد القسوة والنزاعات والمكائد.
ويبدو ان الافغاني استعان بمقالات كتبها بعض المؤرخين الفرنسيين عن أفغانستان حتى منتصف القرن التاسع عشر. فأوراق السيد تضمنت تلخيصا بالعربية لمقالة كتبها الباحث الفرنسي جان لوموان. كما ان السيد نفسه يشير في بداية كتابه، وفي حديثه عن نسب الأمة الأفغانية الى أن اللغة الأفغانية مأخوذة من اللسان الفارسي القديم (اندواستا)، والى أن متأخري المؤرخين مثل فرنسيس لنورمان وغيره يؤيدون هذا الرأي.

من كتاب «تتمة البيان في تاريخ الأفغان»

هنا مقطع من كتاب «تتمة البيان في تاريخ الأفغان» للسيد جمال الدين الأفغاني، والمقطع منتخب من الفصل الرابع ذي الطابع الاناسي الوصفي، وهو بعنوان: «في بيان الشعوب المختلفة الساكنة في الأقطار المعبر عنها باسم افغانستان، وأخلاقهم وعاداتهم ومذاهبهم، وفي إيضاح كيفية الحكومة في تلك البلاد». وقد ارتأينا نشر المقطع بحرفيته، وان كانت استخداماته للعربية تبدو أحيانا غريبة.
إن أعظم الشعوب المستوطنة لتلك الأقطار وأكثرها عدًا هو الجنس الأفغاني، ومقره جنوب البلاد والشرق الجنوبي منها، والخلق الغالب في هذا الجنس هو الحقد والضغينة والتشوق للانتقام، واقتحام المحاربات، والتهور في المخاصمات والمنازعات لأدنى الأسباب، وان صورهم الظاهرة تحكي عن خليقتهم هذه، وتنبئ عنها. فان وجوههم على الدوام عابسة. وقلّما يوجد بينهم البشوش، وان كان يظهر في بعض معاملاتهم الحلم والتؤدة، وكذلك خشونة لغتهم، وغلظ أصواتهم، يدلان على هذه الخليقة، وعلى الفظاظة وغلظ الطباع. ولهم ميل عظيم للنهب والسلب، وشن الغارات، وإثارة الفتن. وبما ارتكز في طباعهم من الشجاعة والاقدام والميل الطبيعي الى المحاربة أرشدتهم الطبيعة من قرون الى ترتيب نظامهم العسكري على هيئة تقرب من النظام الموجود في هذه الازمان. (...). ولأفراد العساكر الافغانية من الطاعة والانقياد لرؤسائهم ما لا يوجد في عساكر ملك من ملوك البلاد المتمدنة، حتى أنهم عند تفرّقهم في البادية،

وتشتتهم بحيث لا يكون فرد منهم مع الآخر لو سمعوا نداء مناد يدعوهم الى ضابط أو رئيس من رؤسائهم، لهرعوا مهرولين جميعا لإجابته، والاجتماع حيث يأمرهم، (...)، ولحسن طاعتهم اذا فتحوا بلداً، وأمرهم أمراؤهم بعدم التعرض لأهاليها، لا يقع منهم أدنى شيء يخلّ بالراحة، حتى لو مرّت عليهم النساء مكللات بأكاليل الذهب لا يلتفتون إليهن.

واتفق انه وقع نزاع في أصفهان بين طائفتين من الافغانيين في أول جلوس أشرف على كرسي السلطنة، وعظم الخلاف بينهما حتى اقتتلتا فقفل أرباب الحوانيت حوانيتهم خوفا من حصول الهرج والمرج، فجاء الأمر من أشرف بفتح الحوانيت معلناً «إن من يصيبه خسارة فأنا الكفيل بتعويضها»، وامتد القتال أياما ولم يحصل أدنى ضرر للأهالي من المقاتلين. ولجميع رجالهم تدرب تام في الطعن بالرماح والضرب بالسيوف. ولهم خفة ونشاط في ركوب الخيل. وفي الازمنة الأخيرة صارت لهم الدربة في اطلاق الرصاص أيضاً. ومن زمن الامير دوست محمد خان شرعوا في ترتيب العسكرية على النظامات الجديدة. وقد برعوا فيها عملاً لا علماً، وبلغ عدد عساكرهم المنتظمة ستين ألفاً.

وان كثيرا منهم وان كانوا قد مالوا الى الاقامة في المدن والقرى كأهالي قندهار وقزنة وجلال أباد وغيرها، إلا أنهم كبقية إخوانهم الذين لم يزالوا في الخشونة حيث لم يأخذوا جانب الترف والرفاهية، بل يسلكون في تعيشهم طرق التخشن والتقشف، ويقنعون من اللذات باليسير حتى انهم يأكلون الضأن بجلده. فإنهم بعد ما يذبحونه يحرقون صوفه ثم يجففونه ويدخرونه للأكل. ولا يتناولون الأطعمة بالملاعق، ولا يضعون أواني الطعام على الخوان، بل يأكلون على الأرض بأيديهم، وليس لهم عناية بتنظيف ألبستهم وأبدانهم، ولا يهتمون بنظافة مساكنهم وحجراتهم، وتطهير مدنهم من الأوساخ، ولذلك ترى المدن المسكونة بالكثير منهم لا تخلو من الأوساخ والقاذورات. وكثيرا ما تكون جيف الحيوانات في معسكرهم، ولا يعتنون بإبعادها من بينهم. وغالب الجبليين، وأهل القرى منهم، إذا أكل لا يغسل يديه بل يمسحها في لحيته أو مداسه. وبعض منهم إذا لبس لباساً جديداً يلطخ بعضه بالسمن خصوصا عاتقيه إظهاراً لتأصله في الغنى وعدم مبالاته بالجديد، وإراءة لسمنه. وجميعهم سواء كانوا من سكان الأخبية أو البوادي يلبسون من الألبسة خشنها.(...) وغالب الافغانيين يعتّمون بعمامة زرقاء. وأما السردارون والعظماء فغالبا يعتّمون بشيلان الكشمير ألوانا. وسكان البلاد الحارّة يحتذون النعال، ويتخذون صدريات ويلبسون أقمصة تنتهي الى نصف الساق واسعة الأكمام. وغالبهم يتحزم بأحزمة عريضة تشغل ما تحت الصدر الى الفخذين. وغالب القبائل لا يحلقون رؤوسهم، وبعضهم يتخذون ضفيرة طويلة من شعورهم.

وأما نساؤهم فإنهن يلبسن ألبسة طويلة، ويتمنطقن بمناطق تقرب من الثدي حتى يرى بارزاً. وغالب نساء القبائل الساكنة في الجبال يقطعن شعور أذناب الخيول ويصلنها بشعورهن. ونساء قبيلة الغلجائي يحبكن شعور نواصيهن، ويشكلنها بشكل قرص، ثم يسدلنه على الجبهة، فيمتد الى الصدغين في العرض، ويستر الأنف طولاً، كأنما هو برقع مستدير. ويعلقن في آذانهن حلقات غليظة ثقيلة من الفضة والحديد والنحاس والبلور.

وأمراء الأفغان لا يجلسون على المنصات والكراسي، بل يفرشون مجالسهم بالأنماط والنمارق الفارسية، وليس لهم من الأبهة والعظمة ما لغيرهم من الأمراء، ولا يستنكفون من تناول الطعام مع

كتاب تتمة البيان في تاريخ الأفغان

تأليف السيد جمال الدين الأفغاني

اعتنى بتصحيحه وطبعه على نفقته

علي يوسف الكردلي

صاحب ومحرر جريدة العلم العثماني

(حقوق الطبع محفوظة للملتزم)

الطبعة الاولى بمطبعة الموسوعات بباب الخلق بمصر

سنة ١٣١٨ هـ - و ١٩٠١ م

صورة غلاف الطبعة الثانية لكتاب الأفغاني المجهول

خدمهم والأصاغر من الناس.

والجبليون منهم، وأهل البادية، يحترفون رعي المواشي والأنعام، ويتعيشون منها، وقليل من الزراعة، وقلما يوجد منهم التاجر إلا في قبيلة «لوهاتي» من الجبليين.(...).

وأما سكان المدن والقرى فيشتغلون بالزراعة وغرس الأشجار وإنشاء البساتين والرياض. وقلّما يوجد فيهم أرباب الصناعة كالحدادة والنجارة والحياكة وما يشبهها. ولا يشتغل منهم بالتجارة غالبا إلا أهالي قندهار، فإن لهم حرصا على التجارة، وغالب تجارهم من طلبة العلم.

وليس للأفغانيين دراية كافية بكيفية ادارة الحكومة، وضبط الدفاتر، وما يشبه ذلك. ولهذا تجد جميع هذه الأمور بأيدي طائفة «قزل باش» الذين هم بقايا عساكر نادر شاه. ولا يجوّزون بيع الأسرار، وان كانوا غير مسلمين، ويكرمون الغرباء، وابناء السبيل، ويستقبحون غالبا السرقة، وان كانوا يتفاخرون بالنهب والغارة، وغير خافٍ ان الفرق بين السرقة والنهب هو الفرق بين القوة والضعف. والمنكرات التي هي نتائج الترف والترّفه قليلة الوجود فيهم لتمكن أخلاق البداوة منهم، ولا يخلو غالبهم من خلة الطمع لتسلط الفقر عليهم. وإن نساء الأفغانيين الساكنات في المدن يسترن وجوههن بخلاف نساء القرى والبوادي، فانهن مكشوفات الوجوه، ويختلطن مع الرجال، وتأخذ كل منهن يد رجل، ويرقصن في الأفراح على هيئة دائرة. وتارة يرقص الرجال منفردين على هذه الهيئة في الأعياد والأفراح، ويسمى هذا الرقص لديهم (عتن).(...)

وجميع الأفغانيين سنّيون متمذهبون بمذهب أبي حنيفة. لا يتساهلون رجالا ونساء، وحضريين وبدويين، في الصلاة والصوم سوى طائفة (نوري) فانهم متوغلون في التشيّع، ولهم محاربات شديدة مع جيرانهم السنيين، ولا يبالون بالصلاة والصوم، وإنما يهتمون بأمر مأتم الحسين (رضي الله عنه) في العشر الأول من محرّم ويضربون ظهورهم وأكتافهم بالسلاسل مكشوفة. ويوجد في بعض قبائل (كاكر) بقايا من الطريقة المزدكية، وان كانوا على دين الاسلام.

(...) والأفغانيون مع شدة تعصبهم للدين، والمذهب، والجنس، لا يعارضون غيرهم في حقوقهم، ولا يتحاشون عن أن يروا شيعيا، أو غير مسلم، يقيم مراسم دينه، ولا يمنعون المستحقين منهما من نيل المراتب العالية في حكومتهم، فإنك ترى أرباب المناصب في البلاد الافغانية من الشيعيين (القزل باش). وكل أفغاني يزعم انه أشرف الناس لكونه أفغانياً، ولو كان فقيراً، وانه لا يوجد الايمان الكامل والاسلام الخالص إلا في جنس الافغان والعرب. وكل قبيلة اذا أرادت أن تبرم أمرا فلابد أن يجتمع أمراؤها للمشورة. وتسمى هذه الجمعية عندهم بجركه. واذا قتل أحد من قبيلة أحداً من قبيلة أخرى فكل فرد من أفراد قبيلة المقتول يرى انه من الواجب عليه أن يجتهد لأخذ الثأر بقتل رجل، من قبيلة القاتل، ولا يقتنعون بقصاص الحاكم، ولا يتجاوزون عن ذلك، ولو مضت عليه أعوام إلا أن يستجير بهم القاتل. وهكذا تكون الحال إذا قتل أحد من عائلة أحدا من أخرى.

والأفغانيون يحمون الدخيل، ويعينون الملتجئ إليهم بدمائهم وأموالهم، وأهل الحضارة والبداوة منهم يتسلحون غالباً بسيوف صغيرة تسمى «سيلاوه» و«نوره» وبخناجر مستقيمة، وبآلات نارية كالبنادق، والطبنجات، وغالب بنادق أهل الجبال بالفتيل. ولا تنقطع المحاربات بين القبائل والعائلات. وقد وقع كثيرا ان الابن قتل أباه، والأخ قتل أخاه، ولا ينعقد الصلح بين القبيلتين المتحاربتين إلا بالمصاهرة. وغالب سكان الجبال والأودية لا ينقادون للأمير إلا بقوة جبرية، وينتهزون الفرصة دائما لرفع الضرائب الأميرية عن عواتقهم.(...) وقلما يوجد البصل عند بعض القبائل كقبيلة «يوسف زائي» و«أجيك زائي» فتجدهم إذا رأوا أجنبياً يتملقون ويتذللون له قائلين «عندنا مريض فنرجوك أن تتفضل عليه ببصلة عسى ان يكون شفاؤه فيها». وان قبيلة «أجيك زائي» كثيرا ما يتعرضون للقوافل ارادة النهب، ويسدّون طريقها، ويقابلونها بالأسلحة النارية والآلات الحادة، فإذا لم يمكنهم الغلبة عليها صالحوها بأقة أو اقتين من البصل. واتفق ان محمد أعظم خان بعدما ترك البلاد الهندية وفد على قبيلة يوسف زائي، ونزل في خيمة خانها فقام الخان مسرعاً وعلى وجهه لوائح الفرح واذا به قدّم للأمير بصلة.

وكل الافغانيين يعتقدون بقبور الأولياء، ويذهبون لزيارتها، ويذبحون الذبائح لديها. وبعضهم تغالى في اعتقاده بها، حتى ان رجلاً من قبيلة الأفزيدي المشهورة

بالسلب والنهب لقي شخصا فأراد أن يسلبه. فاستجار بالله وبالرسول، فلم يتركه ثم استجار بتربة شيخ يسمى «منلايار محمد» فاضطرب ذلك الرجل خوفاً. وقال «جلّ جلاله أوقعتني في الكفر» وترك سبيله.(...)

(...) وللعلماء في تلك البلاد شأن عظيم وسلطة تامة ونفوذ كلمة بين الأهالي، بحيث يخشاهم الكبراء والعظماء والأمراء حيث ان قلوب العوام في قبضتهم. ولهم ان يثيروا الشعب على أي أمير أو كبير متى شاؤوا. والكثير منهم يستنكف من ملاقاة الأمراء ويتنزه عن قبول هداياهم وان كان يقبل هدايا غيرهم من الناس. ويستكبر عن زيارة رجال الحكومة حتى إن أمير البلد لو زار أحدهم لا يرى من نفسه أن يتنازل لمقابلة زيارته بزيارة مثلها. وبسبب سلطتهم هذه قد يصدر عنهم أعمال مضرّة يأباها الشرع والعقل. إذ يحكمون بكفر بعض الأشخاص او بفسقه إذا رأوا منه ما يخالف أهواءهم. بل قد يكفر بعضهم بعضاً حباً للانفراد بالرئاسة.

ومنهم من يتفرد بالحكم في بعض أضلاع البلاد الأفغانية، ويتمتع بضلعه، ويحامي عن حوزته، ويدفع من يهاجمه من جيرانه، ويهجم في بعض الأوقات عليهم محتجاً في كل ذلك بالأدلة الدينية. ومن هؤلاء عبدالغفور المشهور (بأخند صوات) الذي كان متسلطاً على (صوات) و(بنير). وكان معتقداً في جميع البلاد الأفغانية على العموم بل وفي بلاد الهند وبخارى. وكان فقيهاً، زاهداً، متقشفاً، مخشوشناً في معيشته، يتعيش من الذرة والدخن الجبليين، وألبان ماعز لا ترعى إلا أعشابا جبلية. وكان عنده على الدوام عدد وافر من المريدين، وكثيرا ما شنّ الغارة على الانجليز، وانتصر عليهم. وكان ينشر في البلاد منشورات يدعو بها أهلها الى الجهاد فيجتمع إليه ألوف من الناس.

وهذا الشيخ «اخند صوات» كان اذا وفد اليه الزائرون وأبناء السبيل يقربهم على حسب أحوالهم، وما منحهم الله في بلادهم من جاه وثروة أو ضعة وفقر. وكان يقدم الى الأمير ما يليق به، والى الفقير الرائب والبصل والخبز اليابس وكان اذا سمع أن شيخاً قد ارتفع صيته في البلاد، أو جلس مجلس الارشاد بادر بالحكم عليه بالتوهب، حتى تنفر منه القلوب، وتنزل درجته من اعتبار العامة. وقد قتل بعض المشايخ بسبب حكمه هذا، وأشهر بعضهم على أشنع هيئة وأقبح صورة.

وجميع علماء الافغان يحرمون شرب التبغ بجميع أنواعه كعلماء بخارى، ولكنهم لا يتعرضون لمنع العامة عنه إلا «أخند صوات» فإنه كان يرسل من لدنه الرسل والمبعوثين الى البلاد الافغانية ليمنعوا الناس من شرب الدخان، ويكسروا الشبقات والارجيلات اذا ظفروا بها، ويحرمون أكل ذبيحة الشيعيين، مع انهم يحللون أكل ذبائح اليهود والنصارى، زاعمين ان الشيعة قد ارتدوا، والمرتدّ لا تؤكل ذبيحته بخلاف أهل الكتاب.(...) ولطلبة العلم لما يرون من احترام العامة لهم بعض تعدّ على الناس حتى ان طلاب (نكنهار) يتحزبون ويتسلحون بالقرابينات، ويهجمون على أهل القرى، اذا رأوا أدنى إهانة منهم لأحدهم، ولا ينتهون عن التطاول، إلا أن يقدم الأهالي كفارة عما فرطوا في جانبهم. وكثير من طلاب تلك النواحي لا يبالون بالصلاة والصوم.(...). واللغة الأفغانية في غاية الخشونة، وحروفها الهجائية أكثر عددا من حروف اللغة الفارسية. وأحسن من يتكلم بها أهل مدينة قندهار، وتوجد مؤلفات قليلة بهذه اللغة نظماً ونثراً.

ومن الشعوب الموجودة في البلاد الأفغانية شعب يقال له (تاجيك) ومنه غالبا سكان مدينة هرات وضواحيها، ومدينة كابل والقرى الواقعة بينها وبين بلخ، وكذلك أهل مدينة قزنة وبعض القرى المجاورة لها، ولقمان وقصبة لقمان، وبعض قرى قندهار. ومنه أيضا غالب سكان المدن البلخية. وهذا الشعب ذو جد واجتهاد وله حرص على تعاطي الحرف والصنائع كالحياكة والنجارة والحدادة والبناء، وغيرها، وعلى معرفة فن الزراعة وتربية الاشجار والكروم، وله عناية بالتجارة. والساكنون منه في قوهستان كابل قد طبعوا على الشر والفساد وحب القتال وسفك الدماء، فترى الحرب قائمة فيما بينهم أبدا لا تخلو منها قرية مع أخرى، ولا بيت مع آخر، ومن ثم تجد رجالهم غالبا قد اتخذوا لهم بروجا يقيمون بها بأسلحتهم خوفا من الغارات.

وبالجملة ان هذا الشعب أحسن حالاً من الافغانيين. فانه أدرى منهم بالادارة المنزلية، وأنظم في زيه وملبسه. ويمتاز عنهم بمراعاة النظافة، بل يفوقهم دراية وإدراكا، وفهما وذكاء. غير انه قلما يوجد فيه عالم او من يميل الى تحصيل العلوم على خلاف الافغانيين. ومما اشتهر به سكان القرى من هذا الشعب اصابة المرمى. فهيهات ان تخطئ رصاصة

احدهم الغرض.(...) وجلّ هذا الشعب سني على مذهب أبي حنيفة. ولا يوجد في هذا الشعب عصبية كما لا يوجد فيه أمراء. وغالبهم بيض الوجوه ويعتمون بعمامة، الافغانيين نوعا.

ومن الشعوب أيضا شعب (هزاره) ويسكن هذا الشعب في الجبال الواقعة في شمال قزنة الممتدة الى شمال هرات. وأصله من الجنس المغولي كما يؤخذ من سيماهم. فإن بعيونهم ضيقا مع ميل لحاظها نحو الرأس. ولحاهم غالبا ليست إلا بعض شعرات نابتة في أذقانهم.

وبالجملة فان تركيب وجوههم يشبه تركيب وجوه الصينيين والتتر الأصليين.(...) وهذه القبيلة لم تزل على الخشونة والتوحش، عريقة في البداوة الى الغاية، على انها تحسن صنع صنف من الجوخ يقال له (برك) وهو أجود أصنافه، وقلما يصنع نظيره في أوروبا. (...) وهذه القبيلة على مذهب الشيعة إلا فصيلة «شيخ علي» و«الجمشيدي» لكنها ليست على شيء من هذا المذهب إلا بغض الخلفاء ومحبة علي، واقامة مأتمه في عاشوراء، بضرب السلاسل على الصدور والظهور. ولا يتقي آحاد هذه القبيلة اظهار مذهبهم، مع أن التقية من واجبات مذهب الشيعة(...)

(...) ومن الشعوب قبيلتا ازبك وتركمان، وهما من أصل تتري يتكلمون الآن باللغة التركية. والقبيلة الأولى تسكن في اقطار بلخ، والثانية في الأراضي الواقعة بين مدينتي ميمنة وهرات، وكلهم سنّيون على مذهب ابي حنيفة.(...) وبالجملة ان هاتين القبيلتين موصوفتان بالظلم والشر خصوصا الاخيرة (التركمان). غير أن عددها قليل في البلاد الافغانية.

ومن الطوائف الموجودة في البلاد الافغانية طائفة الشرفاء (أولاد علي بن ابي طالب رضي الله عنه) ويلقبون في تلك البلاد بالسيد. وبعض من هذه الطائفة يسكن في «بشنك» من نواحي قندهار، وبعض منها يسكن في ولاية «كنر» الواقعة قرب جلال أباد. ولم يخل شرفاء كنر من الكبراء والعظماء من معهد «بابرشاه» الى يومنا هذا. وللافغانيين عموما مزيد اعتقاد بهذه الطائفة. واما عاداتهم وملابسهم فتماثل عادات الأفغانيين واخلاقهم وملابسهم.

ومن سكان بلاد الافغان، ايضا طائفة «قزل باش» وهو لفظ تركي ومعناه أحمر الرأس. وقد لقب بهذا اللقب جميع العساكر الصفوية الشيعيين، لأنهم كانوا يعتمون بأمر السلاطين الصفوية بعمائم حمراء، وجلها يسكن في كابل، والباقي منها يستوطن في قزنة وقندهار. وأصل هذه الطائفة من البلاد الايرانية، وقد أتى بهم نادر شاه الى هذه البلاد. ولهم حذق في الآداب والصنائع والأعمال الديوانية. ومن أجل هذا ترى ان المتوظفين في الادارة الملكية الافغانية منهم. وغالب الامراء يختارونهم لتربية أولادهم، ولتعليمهم الأدب والشعر. ويمتازون بالذكاء والفطنة والنظافة عن بقية سكان البلاد الافغانية، ويتصفون بالشجاعة والاقدام، وكلهم على مذهب الشيعة، يقيمون مأتم للحسين ابن علي ابن ابي طالب في العشر الأول من شهر محرم.(...)

وأما كيفية حكومة الافغانيين: فالحكومة الافغانية حكومة استبدادية مطلقة، ولكن لها نوع مشابهة بالحكومة الشوروية لأنها لا يمكن ابرام أمر مهم فيها الا بمشاورة رؤساء القبائل.(...) ولا يوجد للحكومة الافغانية قانون سياسي، وإنما الحل والعقد، وفصل القضايا، وتعيين الجزاء، وتحديد العقاب، وضرب الجزية (أي الجزاء النقدي) ، والحبس، والضرب، والطرد، موكول برأي الأمير. وسائر الولاة يفعلون على حسب ما يتراءى لهم (ولا شك ان هذه الطريقة لا تخلو من الغدر والظلم في كثير من الاحيان) غير أن العقاب بالمثلة، وقطع اليد والرجل، قلما يقع في تلك البلاد. وأما القتل سياسة فلا يقدم عليه الأمير جهاراً إلا اذا اتفقت معه آراء كبراء قبيلة من أراد الأمير قتله خوف الفساد وخشية التعصب واثارة الفتنة. نعم، ان الامير كثيرا ما يفعل بعظماء عائلته أفعالاً شنيعة كالقتل والسمل وغيرهما من الفظائع لمن لا يناصرهم، ويأخذ بثأرهم.(...)

ولعدم معرفة الحكومة الافغانية بواجباتها وعدم وجود قانون يجبرها على موجبات الاصلاح تراها غير مهتمة بتأمين السبيل وإصلاح الطرق ومنع قطاع الطريق وحفظ القوافل ووقاية السابلة. حتى ان القافلة اذا أرادت أن تذهب من بلد الى بلد فلا يمكنها ما لم تكن مؤلفة من مائتين متسلحين بالسيوف والبنادق، كأنهم جيوش حربية مستعدون للطعن والنزال، لا للبيع والشراء. ولأجل هذا قلّت التجارة في تلك البلاد وصار سوقها كاسداً.(...).

واقع الثقافة
في فلسطين

المتوكل طه*

الثقافة بدعامتَيها المادية والروحية هي في محصلة الأمر تلك المعايير التي نجابه بها الجديد والطارئ والغريب، بمعنى أن الثقافة تعطينا الميزان الذي نقيس به الصواب والخطأ، الأخلاقي وغير الأخلاقي، النافع والضار.

هذا الميزان المنصوب دائماً أمام أعيننا لا يصوغه نتاج النخبة، ولا معايير أخرى مستوردة، ولا معايير مفروضة، ولا ما يستحسنه البشر. هذا الميزان هو ما يعكس روح الجماعة أو خيارها الجمعي أو ما راكمه نشاط تلك الجماعة في مكانها وزمانها، وعلاقاتها، بعضها ببعض، أو علاقاتها بغيرها من الجماعات، مضافاً إلى ذلك ما يمنحه أو يفرضه أو يقبله أو يرفضه الدين. الدين نزعة حقيقية لكل جماعة، الغريزة الدينية أو الدافعية الدينية هي أحد الدوافع التي تم السكوت عنها في أبحاث السسيولوجيين والمفكرين في خضم ثلاثة قرون من الفكر الغربي الذي استبعد كل ما لا يدخل المختبر أو يقيسه البارومتر.

الثقافة إذاً، بدعامتيها الروحية والمادية، هي الأنماط الذهنية والوجدانية والسلوكية التي تم تثبيتها خلال الزمن، فصارت إلى حدٍّ ما مطلقة، نهائية، مقدّسة، صارت جزءاً من التكوين الروحي والنفسي والتعريف الكلي للوجود وهدفه وأسلوب ممارسة ذلك الوجود وشكله. وكلما كانت تلك الأنماط الثقافية داخليةً كانت عصيّة على التغيير أو التغير أو المناقشة أو إعادة المناقشة، ولهذا يمكن للمرء أن يغير ملابسه أو أدوات منزله، ولكن من الصعب عليه أن يغير معتقداً يؤمن به.

نقول هذا الكلام لنخلص إلى القول: إن الثقافة بمفهومها الواسع، الحضاري المدني، التاريخي العريض، هي الهوية الحقيقية للمرء وللجماعة، يواجهُ بها المعضلات، وتتقى بها الأزمات. وكلما كانت هذه الثقافة واسعة، مرنة، ذات منظور عميق وممتد، وتملك إجابات وردوداً كافية ومقنعة وذات تأثير، استطاعت هذه الثقافة الصمود والمقاومة والصعود.

قوة الثقافة، أية ثقافة، تكمن في قدرتها على المجابهة من جهة، وقدرتها على الحوار وتقديم الإجابات والردود، وسرعة استجابتها للجديد والطارئ والغريب. الثقافة التي ماتت كانت متحجرة، مغلقة، لم تستطع أن تفهم أو تُدرك ما يدور خارجها. ولن ندخل الآن في جدل عقيم حول اندغام الحضارات وتأثيرها، بعضها على البعض الآخر، فإننا قد نميل إلى حديّة شبنجلر الذي أنكر هذا تماماً، وهناك حضارة تسود، وهناك حضارة تموت، والحضارات المتجاورة تتصارع فيما بينها أكثر مما تتبادل المنافع، وللدقة أكثر، هناك حضارة قوية ذات إشعاع، وهناك حضارة أقل قوة تستقبل

* كاتب من فلسطين

الإشعاع. القوي يفرض أو يحاول فرض أسلوب قوته ولغة قوته وفن قوته. كان هيجل تعبيراً عن قوة نابليون، وكان داروين تعبيراً عن استعمارية حكومة جلالتها (ملكة بريطانيا)، تماماً كما هو كان رامبو السينمائي سلفستر ستالوني تعبيراً عن فظاظة الإمبريالية وشراستها، كما كان ابن عربي تعبيراً عن وصول «التأويلية» في الإسلام إلى الدرجة الأخيرة في سلم الحفر تحت معنى الألوهية، ولهذا فإن قوة الثقافة تدفعها إلى فرض رموزها وتعميقها بالإقناع والحوار، كما فعلت الحضارة العربية الإسلامية، أو بالجبر والإكراه، كما فعلت الحضارات الأخرى.

هذا الكلام النظري لا يعفينا من السؤال: ما هي مقومات ثقافتنا؟! هل يمكن الكلام عن ثقافة خاصة بنا؟! هل هناك وحدة مصطلح ووحدة مفهوم لهذه الثقافة؟! هل يمكن الحديث عن ثقافة متعددة إلى ثقافة واحدة؟! وأخيراً هل هناك ثقافة عربية إسلامية يتفق عليها الجميع؟! وفي فلسطين.. ما هي الدوافع الثقافية التي تدفعنا إلى البقاء والصمود والمقاومة؟! هذه الأسئلة لا نندفع إليها بفعل هزيمة النظام العربي فقط، فقد طُرحت هذه الأسئلة، أيضاً، في أوج قوة الحضارة العربية الإسلامية، ذلك أن الحضارات القوية تطرح أسئلتها دائماً، ودائماً هي مستثارة، ودائماً هي محرضة، قادرة على مناقشة ذاتها. هذا هو قدر الحضارات العظيمة، وإذا توقفت أية ثقافة عن طرح الأسئلة فإنها تموت عملياً.

الأسئلة الآنفة الذكر، نطرحها الآن، لأن هناك شرذمة حقيقية في تعريف الوجهة الحضارية للمجتمعات العربية والشعوب الإسلامية، هناك إسلام متعدد، وهناك عروبة متعددة، وهناك تجارب علمانية مختلفة كل الاختلاف، وهناك تجارب إسلامية منغلقة كل الانغلاق، وهناك تغريب وغربة، وهناك تطرّف وطرافة، إن شئت، والأهم من كل هذا، هناك تراكمات طويلة وعميقة من الرؤى والاجتهادات المختلفة والمتناقضة للإسلام الأول، بحيث أثمرت اليوم أشكالاً وأحزاباً وحركات قد تبدو غير مفهومة، أو تبدو تثير الاستغراب. نقول ذلك بعد أن أدى فهم معين للإسلام إلى أحضان الخيانة العلنية، وأدى فهم آخر للإسلام إلى الاشتباك مع الغرب اشتباكاً غير متكافئ وهزيمة ساحقة حتى الآن، على الأقل.

ماذا عن الفلسطينيين إذاً؟! هل هناك أزمة على هذا المستوى؟! وما هي المفاعيل الثقافية التي تلعب الدور الأكبر في إذكاء نار المقاومة، والتصدي لهذا العدو الذي يشكل التقطير الأخير للفكر الغربي، مضافاً إليه العقد والأوهام والأمراض التاريخية التي يجرها ويحملها شعب يعتقد أنه أفضل شعوب الأرض!

في فلسطين، تجري حقاً مواجهة بين عالمين مختلفين، من جهة، هناك العرب والمسلمون الذين يمثلون ثقافة عريضة وغنية وقديمة تعودت التسامح والحوار والوضوح والتعدد، في منطقة تعودت الموزاييك العقدي والعرقي منذ فجر التاريخ، وهناك المحتل الإسرائيلي اليهودي الذي يمثل ثقافة قديمة صاغتها الهواجس والأحلام، تعودت تقديس الجماعة وروح الأسلاف، ورأت العالم مقسوماً دون تساوٍ أو تسامح، لا تعترف بالصوت الآخر إلاّ من حيث إمكانية استغلاله أو استخدامه. ثقافتان مختلفتان كل الاختلاف، حتى فكرة الإله الواحد، تم الخلاف بشأنها إلى أبعد الحدود، فإذا كان الله في ثقافة هذه المنطقة هو الإله الواحد المطلق، القادر، الرحيم، الذي لا يفرق بين البشر، ويغفر لجميع البشر، نجد الإله لدى المحتل اليهودي ليس إلهاً للجميع ولا يغفر للجميع، وينحاز إلى إنسان معين ومكان معين.

ولأسباب تاريخية وحضارية نتجاوزها، فقد تم تبني المفهوم اليهودي للمسيحية في الغرب، بحيث أصبحت الليبرالية الغربية في أفضل حالاتها غير بعيدة عن ذلك المركب الغريب والخلط العجيب بين المسيحية الغربية واليهودية الشرقية، بحيث تحول اليهودي من ملعون ومطارد إلى رجل مبارك يضيف إلى العالم ما لا يستطيع أحد أن يضيفه، ومن عجب أن يخرج اليهودي من «الجيتو» في المدينة ليحكم المدينة الغربية من خلال دوائر صنع أهم القرارات فيها، إلى الدرجة التي ذكرت فيها بعض كتب التاريخ أن بابوات مشهورين جاؤوا من «الجيتو» هذا.

وعلى هذا، فإن تبني الغرب إسرائيل لم يأت، فقط، من منطلق المصالح والدور الوظيفي الذي ستلعبه إسرائيل، وهذا منطق صحيح، ولكن بسبب العقيدة، أيضاً، وهذا ما يتم إخفاؤه لأسباب مختلفة لا نخوض فيها الآن.

ثقافة المحتلّ الإسرائيلي ومن يدعمه ثقافة أرضية، على الرغم من مشرقيتها، ثقافة تُعلي من شأن كل ما يمكن وزنه وقياسه، وهي ثقافة حسّية لا تتحدث عن العالم الآخر، وهي ثقافة كابوسية يُترك فيها المرء وحده، أمام لا وعيه تماماً،

وهي ثقافة ماضوية الأسلاف، هم الأبطال والأحفاد، هم العصاة الذين سيحلّ عليهم غضب الربّ.

الفلسطينيون الذين طاردهم الذبح والقتل منذ ما يزيد على قرن مجبرون على المعرفة كأحد أشكال المقاومة، ومجبرون على الالتجاء إلى ما تمنحهم إياه ثقافتهم من أنماط القوة فيها، كالشهادة والتضحية والالتزام والانتماء، ومجبرون على عدم طرح الأسئلة التي تفرق، والالتفاف حول الإجابات التي تجمع، وقد يكون من دواعي الفخر أن يكون الإسلام السني في فلسطين يقدم أروع النماذج للعالم العربي والإسلامي كلّه في مقاومة الاحتلال. والفلسطينيون مجبرون على فهم ثقافتهم من مدخلها القوي والناصع، فالنصر لا تصنعه المقولات الرخوة والغامضة، بقدر ما تصنعه المقولات التي تقدم الجزاء.

الفلسطينيون الذين طاردهم الذبح والقتل منذ ما يزيد على قرن مجبرون على المعرفة كأحد أشكال المقاومة

الفلسطينيون الذين يمارسون حياتهم على هذه الأرض وفي المنافي، الذين يمثلون ثقافة العرب والمسلمين في هذه الألفية الثالثة، مجبرون على مقاومة المحتلّ وثقافته بالالتجاء إلى ثقافتهم التي تمنحهم قوة الفعل وأخذ المبادرة من جهة، وتمنحهم، أيضاً، الشعور بالرضى والاكتفاء بسبب ذلك الفعل. الثقافة القوية هي التي تعطي هذا الإحساس للمنتمين إليها.

بعد ١١ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١، من الضروري الإشارة إلى عدم الانجرار وراء ما يطرح من أقوال باتت غير ذات ضرورة، من أمثال أن الإسلام وسطي، أو أن الإسلام يحارب الإرهاب، وأنه يتقبل الآخر ولا يرفضه، على صحة كل ذلك، ولكن لماذا لا يقال، أيضاً، مثلاً، إن الإسلام هو دين العدل وهو دين القوة. وإن العدل في الإسلام درجة يُقفز منها إلى الرحمة، وإن الرحمة أوسع من العدل. لماذا لا يقال إن الإسلام هُزم أكثر من ثلاثة قرون متوالية، وإن الشعوب العربية الإسلامية انتُهكت ونُهبت وشُردت وسُلبت مدة قرون ثلاثة، لماذا لا يُقال إن أول استعمار للبلاد العربية والإسلامية بدأ أوائل القرن التاسع عشر ولم ينته حتى الآن؟ لماذا لا يُقال إن الإسلام واضح كل الوضوح في القضايا الخلافية؟ ولماذا لا يُقال إن الغرب يسعى دائماً إلى تجريد العرب والمسلمين من سلاحهم في كل مناطق التوتر؟ ولماذا لا يُقال إن الغرب يسعى دائماً إلى حشر العرب والمسلمين لفهم واحد ووحيد للثقافة العربية والإسلامية؟

ولماذا لا يقال إن التجارب الأخرى التي يطلق عليها التجارب العلمانية والليبرالية لم تؤد إلى توفير الكرامة والحرية والاستقلال والتنمية للشعوب العربية والإسلامية؟ ولماذا لا يقال إن الشعوب العربية الإسلامية مهانة ومذلّة ومستلبة على كل الأصعدة؟ ولماذا لا يُقال إن الغرب يعيش ويحيا على أنقاض عالمنا العربي والإسلامي وخيراته، وإن الغرب هو مصدر الحركات الإرهابية والعنصرية، وإن الإسلام أبعد ما يكون عن ذلك؟

لماذا لا يُقال إن فهمنا ثقافتنا وعروبتنا فهم منقوص وخاطئ وغير فاعل حتى نبقى مهزومين حتى على مستوى اللغة؟

الفلسطينيون هنا على هذه الأرض، يقدمون الثقافة العربية والإسلامية بأبهى صورها، كيف ذلك؟! إنهم ببساطة يعتقدون أن عناصر ثقافتهم الداخلية والخارجية من القوة، بحيث تتم التضحية بالنفس من أجل كرامة الإنسان وكرامة الأرض، وبحيث يتم ذلك بأقصى درجات الرضى والاكتفاء.

الأمر الأخير، الذي أريد أن أشير إليه، هو ذلك النتاج النخبوي الثقافي من قصة ورواية وشعر ورسم وغناء، فهو تفريغ لجذور أعمق وأعرض، وهذا النتاج النخبوي ليس كل الصورة وإنما جزء منها، فقصيدة الشعر لا يتم الاعتراف بها إلا بمقدار اقترابها من ذلك الجذر العميق وفهمها إياه، ومن هنا، فإن العقلية الجمعية أسقطت من ذاكرتها ملايين قصائد الشعر التي قيلت، ولم تبق إلا قصائد قليلة عبّرت واعترفت بالجذر العميق، وكانت ابنة شرعية له وبرعماً صغيراً استمدت النسغ منه.

النتاج النخبوي الثقافي، الرسمي والمعارض، المقبول والمسكوت عنه، هو تفاصيل لعنوان كبير، والجماعة لا تعترف بمن يخالفها، وتسقط من حسابها من يسقطها من حسابه، ولهذا فإن مقاومة المحتل وثقافته لا تتم من خلال نتاج ثقافي غامض، مطاط، يستبدل الأدنى بالذي هو خير، أو نتاج يتنكر لما مضى بما هو حاضر، أو ذلك النتاج الذي ينبهر أو يدعي أو يتضامن أو يخضع أو يدعو إلى ما لا تدعو إليه الجماعة.

ثقافة أية جماعة هي آلة ماصّة تعيد كل نتاج إلى نمط معروف تراكم بفعل الوحي أو بفعل الزمن، فإذا كان هذا

النتاج لا يقبل الأنماط المعروفة يتم رفضه إلى أبد الآبدين، وعندما ينسفح الدم في الشوارع بكل هذه الوحشية وهذه العبثية، فإن أعلى أنماط الثقافة وأصدقها وأنصعها هو ذلك الشاب المضطرم بالأنفة والجسارة والألق، الذي يرمي قلبه في كأس النار والنحاس ليستبدل به حوصلة طير أخضر.

الثقافة والطغيان

لنبدأ كلامنا، مرّة أخرى، بأبلغ القول وأقدسه وأحكمه، نبدأه بأمر الله جل وعلا لنبيه موسى في قوله: «اذهب إلى فرعون إنه طغى».

فالطغيان يقتضي بالضرورة تدخّل الله بأيدي أوليائه المخلصين، وهي بشرى لكل مظلوم في الدنيا، إن الظلم سينتهي تحقيقاً لقوله عزّ وعلا «وإن ربك لبالمرصاد» ونحن في فلسطين التي لا يعمر فيها ظالم، نرى أن أمصاراً كثيرة شهدت أكبر وأعمق أسطورة للظلم والطغيان وحب الدنيا، تمثّلت، مثلاً، في فرعون وحاشيته، حيث قال عنه ربّ العزّة «وإنه لعال في الأرض، وإنه لمن المسرفين».

إن تاريخ الظلم في منطقتنا يمثّل تجارب شعوبها في التعرّف على ذواتها وافتعال رؤيتها وتعميق اتحادها برسالتها وقيمها.

وإن حكايات الظلم والطغيان المتعاقبة علّمت شعوب هذه المنطقة أن مكامن قوتها وأسرار منعتها لا تأتي من الخارج ولا تستورد من الآخر، وأن إنهاء الظلم وتجاوزه لا يتمان إلا بمثل ذلك الأمر الأزلي «اذهب إلى فرعون إنه طغى». بقدر موضوعية التاريخ بقدر ألوهيته، أيضاً.

ولا يمكننا نحن أبناء هذه المنطقة الثقيلة والمربكة والمبهظة أن نتنازل عن منابع القوة الخفية من أجل قوانين علوم اخترعها من لا يؤمن بأي شيء لا تلمسه يداه أو تراه عيناه. انتهى عهد الانبهار بصنائع من يقتلنا ومن يلغينا ومن لا يرانا أو لا يرغب في أن يرانا. إننا بالقدر الذي نؤمن فيه بالموضوع، باعتباره ظاهرة تستحق الدرس، بالقدر الذي نؤمن فيه بالذات باعتبارها تمثّل جوهر الإرادة وجوهر الحرية.

إن الظلم يعلّم أو يدفع إلى أمرين اثنين: إما الانسحاق أمامه والاستسلام له، أو الاستحكام في خندق الذات والبحث عن أكثر نقاط القوّة وأشدّها فيها.

لا تسوية ولا مساومة

وهؤلاء أجدادنا العظام قد سبقونا في ذلك، فقد وصل الأمر بالغزالي إلى إلغاء الزمن أمام الوعي للردّ على الهزيمة أمام الفرنجة، وألغى الجدل من أجل الوحدة، واستبدل البصر بالبصيرة، أمّا العز بن عبد السلام، الذي عاش في مصر المحروسة، فقد علم الحاكم دوره، ووضع له مهامه، وحدّد له وظائفه، ومشى معه إلى مواجهة من هدم بغداد وحرقها وقتل أهلها قبل سبعمائة وخمسة وأربعين عاماً بالضبط.

لقد قدّمت لنا ثقافتنا – ثقافة هذه الأمّة – النماذج والسقوف العالية في مواجهة الظلم والطغيان، وهي نماذج تضطرم بالإنسانية، لم تكن عنصرية أو فاشية أو مجرمة. إن نماذجنا التي قاومت الظلم فعلت ذلك بأسلحة تختلف عن أسلحة الظالم وبعقلية تختلف عن عقلية الظالم، وهذا هو سرّ النصر أصلاً، سلاح الظالم لا يشبه سلاح المظلوم.

إن ثقافتنا العربية الإسلامية هي الثقافة الوحيدة التي وقفت طويلاً عند الظلم والطغيان، وفصلت فيه وحفرت تحته، لتحذّر منه فكراً أو سلوكاً وممارسة ونتائج. وهي الثقافة الوحيدة التي جعلت من كرامة بني البشر – كونهم بشراً ليس إلاّ – أعلى القيم وأولاها وأكثرها قدسية. هي الثقافة الوحيدة التي جعلت من قتل النفس كقتل الناس جميعاً، أي أنها ساوت بين الفرد والكون دفعة واحدة، وكان ذلك قبل اختراع الهيئات الدولية التي تخرس تماماً عند سفك الدم العربي والمسلم في بقاع الأرض كلّها.

إن ثقافتنا العربية الإسلامية هي ثقافة ضدّ الظلم على إطلاقه، وهي ثقافة الاعتراف بالآخر على إطلاقه، وهي ثقافة الموضوع، وهي ثقافة الذات، وهي ثقافة المادة وثقافة الروح معاً، وهي ثقافة العمل والتعاون والمشاركة، وهي ثقافة الانفتاح والحوار والأخذ والعطاء، وهي ثقافة الحكمة بمحوريها الأفقي والعمودي.

ومن العار علينا جميعاً أن نخجل منها، أو أن نطمسها أو نحوّرها، أو نلطّفها أو نجمّلها عند تقديمها للآخرين، من العار علينا أن نعتذر عنها أو نبررها أو نفسرها كما يرون، ومن العار أن نعمل على هدمها أو تخريبها أو تشويهها، ومن العار أن ننتقي منها ما يرضي الآخرين، أو أن نشطب منها ما يجعل الآخرين يربتون على أكتافنا. «ومَنْ أَظلم ممَنْ ادّعى على الله كذباً»!

إن الآخر يعتقد جازماً أن المشكلة تتعلق بمفاهيم ثقافتنا، وبأنساقها الداخلية، هذا الآخر النقيض يعتقد أنه الأفضل والأقوى والأكثر حذقاً والأحقّ بالحياة، وأن مفاهيمه عن الحياة والكون هي الأنجع والأكثر ملاءمةً بسبب أنها حقّقت الغنى والقوة، ولهذا، فإن هذا الآخر يعتقد أن ثقافتنا هي سبب مشكلته، فقراً واضطراباً وإرهاباً وهجرة غير شرعية وديكتاتورية، وهذا هو الوجه الثاني لرؤية الآخر عنّا، إنه بسبب من ثقافتنا فإننا نشكّل له الفضاء المريح، مستهلكين أغنياء، وأصحاب ثروات لا نستغلّها، وإخواناً أعداء نتقاتل على الفتات وأحجار الحدود التي اصطنعها، وعلى الجهتين، فإن ثقافتنا، هذه الغنية العريضة صاحبة التأويلات المختلفة، تدفع الآخر إلى أن يحاول تصميمنا حسب مقاسه وحسب رغباته، وكان أن وصلنا في بداية القرن الواحد والعشرين إلى أن نصبح أمّة ضحكت من جهلها الأمم.

أسئلة حول ما حدث

وأمام الهزائم لا بدّ من المصارحة، وأمام احتلالين لا بدّ من المكاشفة، فما إن انهار العالم الإسلامي رسمياً العام ١٩٢٤ حتى استبدلت وحدة الروح والثقافة بوحدة العصبيات والعشائر، وكان أن قفزت بلادنا وشعوبنا قفزات غير طبيعية نحو مفاهيم لم تهضم، ولم تأت كثمار طبيعية لحركة تاريخية عادية، وكان أن استولت نخبة متخارجة متغربنة على سدّة الحكم والثقافة، فنقلت مفاهيم عجيبة إلى مجتمعات لم تخرج بعد من طور علاقات البداوة أو علاقات الإقطاع في أحسن الأحوال. وكانت نتيجة ذلك مجتمعات متفرقة ممزقة مشوهة الوجه مشوشة الهدف، تتعادى لأبسط الأسباب وتتقاتل لأتفه الدواعي، وكان أن فشلت هذه المجتمعات في الحرب، وفشلت في التنمية، وفشلت حتى في توفير المأكل والمشرب والحياة الكريمة لمواطنها.

إن هذه النخبة المتخارجة المتغربنة ما كانت لتنجح لولا دعم الآخر، أكان مستعمراً أم كان مستثمراً، أكان مثقفاً أم أستاذاً في الجامعة أم باحثاً في حقل اجتماعي أو ثقافي.

إن القرن الماضي كان من القرون الرديئة في التاريخ العربي والإسلامي، تميّز بإهانة الثقافة العربية الإسلامية والإساءة إليها، ومحاولة طمسها أو الخجل منها، واستبدل بذلك تجارب واجتهادات كثيرة فشلت في تحقيق أي شيء، فلا قوة حققت، ولا وحدة صاغت، ولا أرض حفظت، ولا كرامة أبقت. وفي نهاية الأمر، وفي هذه الأيام، تم ارتهان كلّ شيء بيد هذا الآخر الذي انبهرنا به وصفقنا له وسلمناه أجسادنا وأرواحنا.

القرن الماضي كان قرن تجزئة وهزائم، وهو نتاج قرن سابق تميّز بالتحجر والانغلاق ترافق بالدسيسة المنظمة، وكلا القرنين تميّزا بتبخيس ما نملك، وامتهان ما عندنا، لصالح ما لا نملك وما هو ليس عندنا. حتى مثقفنا الملتزم كان عليه أن يتجشم عناء التوفيق فيفشل، فيضطر إلى التلفيق أو الترقيع أو كليهما معاً. وإن نظرة واحدة على ما كتبه الطهطاوي أو محمد عبده أو حتى العقّاد تعطينا فكرة عن كمية الاهتزاز بين ما عندنا وما عندهم.

إن هذا كلّه يدفعنا إلى التساؤل عن أية ثقافة عربية إسلامية نبحث، وما شكلها وما هدفها، عن أي تأويل نتحدث، وما هو المفهوم الذي نريد!

مشروعية هذه الأسئلة قائمة على ما نواجه من هجوم تعدّى الحجة بالحجة، أو الرأي مقابل الرأي، بل هو هجوم الدم بالدم، هجوم الإهانة والابتذال، هجوم السلب والاستلاب، المغطى بالشرعية الدولية التي لم نعد نعرف مكاييلها أو معاييرها.

ونحن نسأل عن الثقافة العربية الإسلامية، لأن لا ثقافة موحدة لنا غيرها، ولا ثقافة مستهدفة غيرها، ولا ثقافة مستمرة صاعدة غيرها، ولا ثقافة تستطيع الردّ والمجابهة غيرها، ولأنها محفوظة بالنصّ، ومصانة بالكتاب.

وهذه الثقافة التي استهدفت دائماً بالمؤامرة مرّة، وبالحرب مرات، تواجه الآن، مثلما كان في الماضي، من خارجها ومن داخلها. فقد رُميت بالتحجّر، ورميت بالعنصرية، ورميت بالفراغ، ورميت بالأخروية، ورميت بالقصور، ورميت بعدم الشمولية، ورميت بأن ليس فيها هيجل! على سبيل المثال، كانت هذه الثقافة هدفاً للنّيل والتشويه والطمس.

أعداء من الداخل

إن أعداء هذه الثقافة من غير أبنائها ومن أبنائها، أيضاً، ركّزوا بالقول إن الثقافة العربية الإسلامية ليست علمية، وإنها تنزع إلى مثالية متعالية لا تتماشى مع الواقع، وهذا ما قاد إلى اتهام هذه الثقافة باللاموضوعية، ومن ثم قاد ذلك إلى القول إن كلّ ثقافة لا موضوعية هي ثقافة جاهلة تنزع إلى التعصب، والتعصب عادة ما يضيّق هوامش الحرية والفكر والمنهج العلمي، فقيل إن ثقافتنا تخلو من كلّ ذلك، تخلو من حرية الفرد وحرية العقل وحرية النظر، وهكذا عادت إلينا

ثقافتنا لا نعرفها ولا نميزها، وكان علينا، والحال هذه، أن نفهم ثقافتنا من خارجها، أي أن نفهمها بعيون المستشرقين أو المفكّرين والفلاسفة الغربيين، وهكذا، وبقدرة قادر، صار على المثقف فينا أن يعرف أو يدعي معرفة ما قاله هيجل ليفهم تصرّف أبي ذر الغفاري (رضي الله عنه)، وكان هذا من العجب العجاب. وللحقيقة، فإن هذا من سخرية الأقدار، فبدلاً من أن نفهم السياق والنصّ الذي دفع بأبي ذر إلى ما اندفع إليه، فإن علينا، والحالة هذه، أن نطبّق ما قاله هيجل أو ما رآه على سياق آخر ونصّ آخر وروح أخرى، وهذه خيانة عظمى تُرتكب طوال الوقت بحقّ ثقافتنا. فنحن لا نقيس نماذجنا ولا قيمنا بسقف آخر ومرجعية أخرى، فمن المستحيل أن نزن العطر بالسنتمترات مثلاً، لأن ذلك خيانة للعطر وخيانة للنظام المتري، أيضا.

ويجب الاعتراف هنا أنه قد تمت عملية تشويه ثقافتنا العربية الإسلامية تشويهاً عميقاً، وأنه قد خلقت أجيال لا تعرف شيئاً عن تاريخها ولا عن أبطالها ولا عن نماذجها العالية.

يجب الاعتراف هنا أنه قد تمت أكبر عملية تحطيم لمنابع قوتنا، وكان من العجب أن نكون نحن الأمة الوحيدة التي تحارب ثقافتها بالباع والذراع كما نقول في فلسطين.

يجب الاعتراف أنه قد تم خلال القرن الماضي ما أراده الآخر لنا، من حيث فصلنا عن لغتنا، وإبعادنا عن روح ثقافتنا، وأنه تمّ تحقيق أو إنجاز مجتمع أو مجتمعات عربية إسلامية لا تمارس عروبتها ولا تمارس إسلامها، وذلك من خلال عملية احتلال حقيقية للأرض والوعي معاً. نعم، يجب الاعتراف أننا محتلون أرضاً ووعياً، فالوعي الذي تشكل خلال القرن الماضي هو وعي ناقص ومجزّأ وواهم وقاصر ومبهور ومنبهر ويتخذ من دون الله أرباباً، ولك أن تسمي هذه الأرباب ماركس أو هيجل أو حتى مايكل جاكسون أو شاكيرا إن أردت.

نحن والآخر المستبدّ

إن إنجازات الوعي العربي في القرن الماضي لم تحقق شيئاً يستحق الإشارة إليه، فالمشروع النهضوي العربي الذي شهد مداً وشعبية لم يستطع أن يحقق الحرية أو الديمقراطية أو الخبز، وها نحن نرى نتيجة ذلك احتلالين بغيضين يجثمان على الأرض العربية. حتى البناءات العقلية والنظرية التي أنجزها هذا الوعي تراوحت بين انفتاحية على الآخر مريبة، وانغلاقية على الذات لم تؤد إلى نتائج. ولا نقول والحالة هذه كما قال منظّرو الثلاثينيات والأربعينيات: تلك المقولة الساذجة والمربكة بالتوفيق، ومحاولة أخذ الصالح من هنا وهناك، وطرح الطالح من هنا وهناك. التاريخ هو في نهاية الأمر ليس تجربة مخبرية أو تأملات ذهنية، التاريخ جهد وصراع، التاريخ دراما حقيقية. ولأنه كذلك، فإننا نقول إنه لا بد من الصراع الحقيقي بين الرؤى والحضارات. نكذب على أنفسنا عندما نقول إن هناك ما يسمّى بحوار الحضارات، لأن الحوار يحتاج إلى الندّية، الحوار يفترض المساواة، الحوار يفترض وجود الخيارات، الحوار يفترض الاعتراف، ولكننا لا نمتلك كل ما سبق، فلا نتمتع بالندية مع الآخر، ولا نملك خيارات ولا نملك اعترافاً، فأي حوار هذا الذي نسعى إليه، إنهم يحتلوننا ويصادرون ثرواتنا ويقتلون إنساننا، ثم بعد ذلك نتحدّث عن حوار؟؟ القوي لا يحاور الضعيف، إنه يأمره، إنه يلغيه، إنه يعيد إنتاجه على مقاسه تماما.

ولنا في ثقافتنا العربية الإسلامية خير دليل على ذلك، فقد كانت واضحة فيما يخالفها، وكانت محاورة فيما تستطيع الحوار فيه، ولأنها قوية ومتماسكة وذات إجابات، أعادت إنتاج كلّ ذلك بما يتلاءم معها، لم تتنازل ولم تصالح ولم تصل إلى تسويات.

نحن.. نحلم

يجب القول هنا بفخر إننا أصحاب رسالة كونية، رسالة واضحة تعمل لصالح الإنسان ولصالح البيئة ولصالح الخير والحقّ والجمال. يجب القول هنا إننا أصحاب رؤية متكاملة تهدف إلى خير الإنسان على الأرض وفي السماء، وإن رسالتنا متوازنة وعادلة وذات هدف وذات جهد، وللمناسبة فإن هيجل لم يقل ذلك ولم يشر إليه، بل كان عنصرياً مجّد بروسيا وأهمل العرب والمسلمين، وقد اعتبر أن الدولة البروسية هي خير تعبير عن العقل الجرماني في سلم تطوره الحلزوني، ولم يعرف هيجل أبداً أن الله قال في محكم كتابه العزيز: «وتلك الأيام نداولها بين الناس»، والتداول أفضل وأدق من سلم هيجل الحلزوني.

أحلم بمشروع عربي نهضوي في هذا القرن، يخلو من الانبهار بغير نماذجنا، مشروع عربي إسلامي نهضوي يخترع نظرية من تاريخه، ويضع رؤيته العقلية من بيئته، ويصوغ قوانينه بناء على المعطيات حوله، لا أن يستوردها جاهزة وخاضعة لشروط صناديق التمويل السياسي والثقافي والمالي.

أحلم بمشروع عربي إسلامي نهضوي في هذا القرن لا ينبهر بالآخر فيستسلم له سياسياً، ولا ينقاد للآخر فيسلمه كل شيء، ولا يخضع له فلا تعود له شخصية أو ملامح.
لنأخذ، مثالاً على ذلك، فرويد وداروين وكيف تم امتصاصهما هنا في منطقتنا، وكيف أن الانبهار بما قالاه جعل أعلاماً عندنا يلوون مقاصد النصّ المقدس حتى يطيع ما قاله هذان الرجلان.
ثم لنأخذ ماركس مثالاً، أيضاً، وكيف صار الدين أفيوناً، ولنأخذ غرامشي وجاك دريدا وكولن ويلسون وت. س. إليوت.
والأمر مضحك حقاً، فالغربة التي يتحدّث عنها إليوت، مثلاً، ما علاقتنا بها، وما علاقتنا بالنصّ الروائي الذي كتبه جيمس جويس؟! وهل الشخصية العربية الإسلامية التي تعيش في القاهرة أو بغداد أو القدس مفككة وباهتة ومنفلتة كما هي في مدينة غربية تدخل مرحلة الإمبريالية؟ ألم نستسلم لكل شيء؟! ألم نتخلَّ عن رؤانا الجمالية وقدراتنا التذوقية من أجل الآخر.
هل إلى هذا الحدّ كانت تجربتنا التاريخية والحضارية تافهة حتى لا تستحق رؤية جمالية وثقافية خاصة بها! هل إلى هذا الحدّ بلغت السطحية في تجاربنا إلى درجة أن رؤانا الجمالية والنقدية صارت تأتي معلبة من الغرب تماماً كالسيارات والتلفزيونات. وقد بلغ الأمر من الفانتازيا السوداء أن صار يكتب النقد عندنا بتعابير لا يفهمها حتى المشتغلون بهذا الباب.
وَقِسْ على ذلك كل شيء، السينما العربية – في معظمها – فشلت في أن تكون رافعة جمالية وحضارية، وظلت في حدود خدمة نخبة معينة، تعاني فصاماً في فهم تاريخ مجتمعها ومرحلته الحضارية، وانحدر ذلك كلّه إلى الدرجة التي صرنا نرى فيها حتى «الفيديو كليب» ينقل إلينا بيئة طبيعية لا تُشبه بيئتنا الطبيعية، وكأن القائمين على الأمر يخجلون حتى من تضاريسنا التي وهبنا الله إياها.
الرواية العربية عبّرت عن الارتباك والاضطراب، وانحازت إلى متجهٍ لا يعبر حقاً عن آمال وأحلام هذا الشعب المتعطّش إلى الالتحام بمنابع ثقافته وأصول حضارته، واستعملت الرواية كإحدى الروافع الثقافية التغريبية إلى حد كبير.
لماذا تم استبعاد الإسلام طوال قرن كامل؟ لماذا كان يخجل منه؟ لماذا لم تتحوّل مقولاته ونماذجه إلى سلوكيات يومية؟ لماذا حدثت تلك القطيعة معه على مستوى الإعلام والثقافة وحتى الحياة العادية؟

البحث عن القوة

إن البُنى العقلية التي تمّت المراهنة عليها خلال القرن العشرين، وأخذت فرصتها في التعبير عن نفسها، إما سلطة سياسية أو تياراً فكرياً قاهراً، أثبتت أنها قاصرة في الامتحان، وفاشلة في الميدان، وذلك أنها لم تستطع أن تحوّل الجماهير من حالة إلى حالة، ولم تستطع أن تجنّدها طواعية بحيث تأخذ منها أفضل ما فيها.
ولو حاولنا تلمس أهم ميزات تلك البنى العقلية لقلنا إنها تميّزت بالترقيع الفكري، والتلفيق النظري، ومحاولة حشر الواقع أو تصغيره أو تكبيره ليناسب النظرية المستوردة، بحيث كان الواقع وكذلك النظرية يدعوان إلى السخرية.
إن ادّعاء مصلحة الجماهير كان على حساب شرع الله، وإن ادّعاء مصلحة الطائفة أو العشيرة كان على حساب الوطن، والأنكى من ذلك والأهم أن كل ذلك أدى فيما أدى إليه إلى الارتماء في أحضان العدو، تحت مسميات كثيرة ليس أهمها مصلحة الوطن، أيضا.
وعندما تصل الأمة أو بعضها إلى الارتماء في أحضان العدو فإن ذلك هو الحضيض في كلّ شيء، وفي فلسطين، حيث الاشتباك اليومي مع المحتلّ يستفز الدم والأسئلة، فإن سؤال الثقافة يحوم فوق الناس وفوق الأرض في كلّ لحظة.
إذ إن كلّ فلسطيني في أرضه يتعرّض للقتل والإذلال الجسدي والنفسي والفكري سيسأل هذا السؤال: ما الذي حلّ بأمّتي؟ أين سندي العربي؟ لماذا أترك وحيداً أمام أكبر وأعرض وأشرس آلة للقتل والإذلال والاستلاب المادي والروحي؟
إن سؤال الثقافة الذي قد يغيب في أماكن كثيرة، حاضر بأشد الصور في فلسطين في كلّ لحظة.
فالفلسطيني، تحت الاحتلال، كان عليه أن يبحث عن أقوى ما في روحه ليصمد، وعن أصلب ما في أعماقه ليبقى، وعن أشدّ الأسلحة مضاء ليتحدّى، فكان أن بحث في الأرض التي يعرفها، وحفر في المصطلح الذي يألفه، وكان أن استند على ما هو قائم أصلاً ليؤسس عليه.
إن العملية المعقّدة التي تسمى الصمود، وإن الجهد الخارق الذي ابتدعه الفلسطيني للبقاء والمقاومة لم يتما من خلال مؤسسة الحزب فقط، وليس من خلال العمل الكفاحي المنظّم وحسب، إذا قلنا ذلك نكون قد تجنبنا الحقيقة، فهذه العمليات الاجتماعية والنفسية المعقّدة وجدت تعبيرها الأقوى في ذلك

البناء الروحي العميق الذي لا يتزلزل ولا يتزعزع، القاضي بالبقاء والمقاومة والاستمرار والصمود.

إن الحزب والعمل الكفاحي المنظم لم يستقطبا معظم الناس، وإن بعض الأحزاب والحركات تكاد تكون مجرّد أسماء لا علاقة لها بالجمهور الذي تدعيه، والآن في هذا الظرف بالذات، عادت معظم تلك النخب السياسية والتنظيمية إلى ثقافة الجمهور نفسه، واعترفت بها وبدأت بالتعامل معها بعد أن كانت تلك الحركات نفسها تهاجم تلك الثقافة، بل تستنكرها وتعيّرها بالجمود والتحجّر.

في لحظة الاشتباك لا يتشابه الأعداء، ولا يتماثلون، بل يختلفون ويفترقون ويمتحون من آبار مختلفة.

الفلسطيني الذي تحدّى طوال هذه السنوات، وكان خير معبّر عن أقوى ما في الثقافة العربية الإسلامية شجاعة وفداء وتضحية ووضوحاً وانتماء، ما كان له أن يكون كذلك لولا أنه ذراع مفتولة من جسد عارم ومعافى من ثقافة تمدّه بالنماذج والمكافآت، وربما يكون من نافلة القول إن الشهداء الذين ينفذون مهامهم الفدائية من الحركات اليسارية يشيرون في وصاياهم الأخيرة إلى إيمانهم وإلى نشدانهم الجنّة، وكأن يساريتهم مجرّد قشرة خارجية ليس إلاّ، وكأنّ ملاقاة الموت تكشف معدنهم واتجاههم بالضبط.

ولا يمكن تغريب الأمة عن روحها، ولا يمكن تزييف المنطلقات الأولى، ولهذا كانت هذه المنطلقات هي المستهدفة.

ميزات الثقافة تحت الاحتلال

ولكن، وحتى نضع الأمور في نصابها وتاريخيتها، فإن المنتج الثقافي الذي تمّ إنجازه خلال سنوات الاحتلال تميّز بما يلي:

أولا: التعددية، وهي تعددية في المرجعيات وتعددية في المصطلح، وكانت انعكاساً لما يجري في العالم من ثنائيات متضادة وأقطاب متصارعة، وكان أن انقسم العالم العربي بين كلّ هذه الثنائيات، ولكن ما كان يجري بين النخب السياسية والثقافية العربية كان لا يعني أحداً، بل بقي ثرثرة على السطح، أنتج انقسامات ودماء كثيرة من أجل قضايا الأقطاب الأقوى. ولهذا فإن كل الثرثرة التي قيلت يوماً ما نسيت تماماً وبقيت الدماء والحدود. وعلى الساحة الفلسطينية، رأينا تلك التعددية حيث اليسار ينقسم بشكل أميبي واليمين يتراقص على الحبال المختلفة بسرعة الضوء، ولكن ذلك أنتج خطاباً ثقافياً متعدد الاتجاهات والميول، نادى بعضها بالثورة الأبدية فيما نادى بعضها الآخر بالتطبيع أو بأسوأ منه.

ثانيا: الترميز، ذلك أن المنتج الثقافي الفلسطيني كان نتاجاً مرمزاً وإشارياً ومختزلاً، يكتفي بالتلميح عن التصريح، ولهذا تميّز هذا الخطاب بالشعارية، واكتفى بالعام عن الخاص، لم يدخل هذا الخطاب بالتفاصيل والخطة اليومية ومواجهة الحياة المعيشة، ولهذا كان هناك انفصام بين الحياة السياسية للفلسطيني، والحياة اليومية، واستطاع الاحتلال وغير الاحتلال أن يتحكّم باليومي من حياة الفلسطيني بحيث يغير أو يحوّر من خياراته واختياراته. ومع الضغط اليومي واستمراره وتواصله وقوته فإن الشعارات تهاوت الواحد تلو الآخر حتّى تم التصريح بنبذها على الملأ.

ثالثا: تمجيد الصورة المفترضة عن الفلسطيني، أي أن المنتج الثقافي الفلسطيني وقع في افتراضه، ولم يتحدّث عما يراه ويلمسه، وهكذا، صارت هناك فجوة كبيرة بين الصورة والمثال، هناك مبررات لذلك، فرضها الواقع وظروف المواجهة، ولكن الصورة المفترضة عن الفلسطيني أبعدته عن شروطه الإنسانية بحيث صار فوق الزمان والمكان، واكتسب قدرات خارقة ولغة سماوية، ولكن ذلك كلّه انكسر، أيضاً، أمام المعطيات الجديدة، فالفلسطيني إنسان مثله مثل غيره، ينتصر وينهزم، ينكسر ويقوم.

رابعا: وقوع الخطاب الفلسطيني في ما يمكن تسميته بخطاب الفلسطنة ذي الرائحة القطرية الضيّقة، بحيث كان بعض هذا الخطاب يحاول قطع الأواصر والعلائق مع البعد العروبي والعقدي، وقد يبرر أصحاب هذا التيّار أنفسهم بالكلام عن التخلّف والتردي العربيين، ولكن هذا الكلام لا يثبت أمام الحقائق الموضوعية، فلا يمكن لخطاب قطري أن ينجح أو يسود أو ينتصر، بالمعنى الشامل للنصر. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكثيرين أكّدوا الذات الفلسطينية، لأنها مهددة بالإلغاء، ولم يكن تأكيدهم إيماناً بالقطرية الكريهة.

خامسا: جهوية الخطاب الفلسطيني فرضت عليه تمايزاً واختلافاً واضحاً، فهناك خطاب صادر عن المناطق التي احتلّت العام ٤٨، والمناطق التي احتلّت العام ٦٧، والمنافي العربية المختلفة والمنافي العالمية الأبعد، ما خلق خطاباً فلسطينياً مناطقياً له أولويات مختلفة واستراتيجيات

متباينة، الأمر الذي جعل من هذا الخطاب لا يُفهم إلاّ من خلال مكانه، بحيث صار يقرأ ويسمع مع الشرح والتحليل، وكأنّه خطاب مبرّر سلفاً، أو كأنّه خطاب يحتاج إلى تبرير ليفهم أو يستوعب.

سادسا: تميّز الخطاب الثقافي الفلسطيني في مناطق ٦٧ بأنه خطاب الضرورة بمعنى أنه نشأ في ظرف استثنائي، تحت احتلال استثنائي، ما جعل هذا الخطاب منبرياً ينضح بالتحدي والغضب غير مبالٍ بالأناقة اللفظية أو الشكلية قدر اهتمامه بمضمونه وأثره على الجمهور، وبسبب من الرقابة العسكرية والملاحقة كان على هذا الخطاب أن يتواطأ مع جمهوره على رموزه ومرجعياته الذوقية والجمالية والسياسية والثقافية، ولهذا فإن معظم هذا النتاج قد لا يفهم خارج مكانه، بسبب محليته المغرقة، وبسبب رمزيته التي يتعامل بها الجمهور.

سابعا: طغيان السياسي على الثقافي والجمعي على الفردي، ذلك أن الخطاب الثقافي الفلسطيني الذي حدّد مهامه في مقاومة الاحتلال وتحديه، اضطر إلى ترتيب أولوياته بحيث غابت الاجتهادات الشخصية وتأملات الذات والبحوث النظرية والمغامرات الجمالية.

ثامنا: يجب القول هنا إن الخطاب الثقافي الفلسطيني، وخاصة في مناطق ٦٧، كان بجهود فردية ومبادرات شخصية، تم استيعابها فيما بعد من قبل منظمة التحرير الفلسطينية، الأمر الذي أدّى إلى ظهور العديد من المنابر الأدبية والفكرية والسياسية التي أسهمت في بلورة خطاب حاولنا رصد مميزاته.

أما بعد اتفاق أوسلو، الذي كان بمثابة زلزال حقيقي على المستوى السياسي والثقافي وحتى النفسي، فقد كان ذروة زلازل أخرى سبقته تمثلت في انهيار الاتحاد السوفييتي وحرب الخليج، وأدّت إلى انكسار المتحكّم في الخطاب العام والخاص.

بعد هذه الزلازل، وبعد هذه الانهيارات الكبيرة، لم يعد بالإمكان التغطية على العيوب التي يعاني منها، ليس النظام العربي الرسمي فقط، وإنما تلك البنى العقلية السائدة التي انتهت إلى ما انتهت إليه.

ميزات ثقافة ما بعد أوسلو

وفي مناطق ٦٧، نال الفلسطينيون ما نال إخوتهم، أيضاً، من البلبلة والاضطراب، إذ انكفأ الخطاب الثقافي الفلسطيني السائد على نفسه، وحاول أن يجد صيغة للتوازن والتفاعل، هذه العملية المضنية على المستويات جميعاً أظهرت منتوجاً ثقافياً مختلفاً عن ذلك الذي ظهر خلال سني الاحتلال، ويمكن الإشارة إلى مميزات هذا المنتوج بأنّه:

أولا: حاول أن يبتعد عن السياسي وعن مقولاته حتى ينقذ نفسه من ورطة التبرير والتفسير والشرح. ولأول مرّة نرى خطاباً ثقافياً لا علاقه له بأولويات السياسي أو همومه.

ثانيا: صار هذا الخطاب ذاتياً بل وشخصياً، إذ إنّ المثقف صار أكثر شجاعة في التعبير عن همومه وهواجسه الشخصية بعد أن كان مرتهناً للقضايا العامة.

ثالثا: صار هذا الخطاب يهتم بالذاكرة والتراث ويحاول تلمّس مرجعياته بعد أن حطّم، أو اكتشف زيف مرجعيات كثيرة.

رابعا: تحوّل الخطاب إلى خطاب نقدي أكثر فأكثر، وتجرّأ هذا الخطاب على مناقشة حتى الرموز الكبرى، الأمر الذي لم يكن موجوداً من قبل.

خامسا: بعض هذا الخطاب تجاسر على طرح قضايا كانت كالمحرمات، مثل الاعتراف بالآخر والتطبيع معه، بل والتعايش معه.

سادسا: تميّزت فترة ما بعد أوسلو بالاتجاه نحو الرواية، باعتبار أن الرواية نوع من النضج الاجتماعي والسياسي، ومحتوى للتأمل، ما يدل على شعور ما بالاستقرار يسمح بذلك.

ومع اشتداد الزلازل وتعميقها من خلال هجمة عولمية تقودها الولايات المتحدة تهدف إلى استلاب الثروة، وتذرير الكيانات طائفياً وأثنياً ودينياً، وسحق الوعي، وطمس الهوية، وتذويب الخصوصيات، فإن سؤال الثقافة أصبح أكثر إلحاحاً وضرورة، ذلك أن المثقف أصبح حقّاً هو القلعة الأخيرة التي يجب أن لا تستسلم أبدا.

المثقف والعولمة

العولمة – بوجهها البشع الذي نقصد – لم تعد تكتفي باحتلال الوعي فقط، بل تعدّته إلى احتلال الأرض، واحتلال الأرض يعني مصادرة الإرادة والقدرة على التفتيت والتجزئة، وبالتالي فإن المثقف العربي مدعو الآن – كما كان مدعواً في فترات تاريخية مشابهة – إلى البحث عن محتوى فكري وعقدي يتجاوز الفئوية والقطرية والعشائرية والوطنية

والمصلحة والمذهبية، ومدعو إلى التوقّف عن الانبهار بمن يذبحه ويحتلّه ويستلب ثرواته ويصادر إرادته، ومدعو إلى البحث عن نظرية واقعية تنبع من بيئتها ووفية لترابها وروحها، ومدعو إلى إعادة النظر فيما تمّ إنجازه من قبل باعتباره مجرّد فشل ليس إلاّ، ومدعو إلى إدراك أن التقليد والتضاؤل والتقزّم أمام الآخرين لا يفيد، ومدعو إلى اعتبار أن أفكاراً، مثل الحوار، ومفاهيم غربية، مثل حقوق الإنسان والليبرالية والديمقراطية وغيرها، هي مسميات برّاقة تخفي تحتها ما يشبه الامتيازات الأجنبية التي حصلت عليها دول الغرب في القرن التاسع عشر، أو أنها كلام حقّ يراد به باطل. المثقف العربي وحتى يخلق المناعة الفكرية، وحتى يكتسبها ويكسبها لغيره، فإنّه يقف اليوم أمام خيارين لا ثالث لهما: إما الاستسلام وإما المقاومة. ليس هناك محصلة أخرى بين هذين المتجهين، لا يمكن تجميل الاحتلال ولا يمكن تزويق الاستسلام، ذلك أنه لا يمكن تجميل القتل والموت والدمار والإذلال.

المناعة الفكرية التي نقصدها تنبع من ذلك المحتوى العقدي الذي يتجاوز الأمكنة والأشخاص والمصالح والفروق البشرية ليصوغ قانوناً أبدياً لا نهائي يتمثل في «واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا»، حبل الله ينقذنا من الوقوع في الهوة المميتة السحيقة، ويبعدنا عن الظلمة والفرقة والذلّ، وهو قانون يعلو على أية سفسطة أو أي كلام يتذرّع بالعملية والواقعية والتسوية مع الضغوطات.

مرّة أخرى، أرى العز بن عبد السلام، في قاهرة المعزّ، يستلّ من صدره أقوى ما يمكن للأمة أن تتسلح به، فيوحّد به الناس، ثم يخرج بهم إلى ملاقاة المغول، وينتصر عليهم، مثال قديم ما زال جديداً وكأنّه حدث البارحة.

تفصيل للمشهد

أشرنا سريعاً إلى أنّ ثمّة استراتيجيات حاسمة تنطلق منها الولايات المتحدّة في سياساتها، خاصة بعد نجاحها البارز في السيطرة على قلب العالم، وتفكيك عقل العالم، وإلحاق أطراف العالم بها وبمصالحها، إلاّ أنّ التطلّعات الجديدة لأمريكا هي الدافع الأكيد لما تقوم به، ما يوضّح خطواتها المعلنة للقاصي والداني، بصلافة وحزم ووقاحة، وتتمثّل هذه التطلّعات التي تعد قرارات لا مندوحة عنها في أن أمريكا يجب عليها أن تسبق العالم المتقدّم في كلّ المجالات خمس عشرة سنة على الأقل، وعلى العالم أن يتفهّم حاجة أمريكا للقيام بضربات استباقية ضد بعض القوى أو الدول على هذا الكوكب لحفظ أمنها القومي. كما على العالم أن يدرك أهمية أن تتدخل أمريكا في أية قضية في الأرض، ويتم الأخذ بتوصياتها ومداخلاتها لحلّ هذه القضية، كما أن على شعوب الأرض أن تبدأ بالاستعداد لقبول القيم والأفكار والمبادئ والثقافة الأمريكية، وتتبنّى تفسيراتها للمفاهيم البشرية. كما على أمريكا أن تحفظ لإسرائيل تقدمها وتميّزها النوعي في المنطقة.

إن هذه القرارات تعني أن ثمّة طوفاناً هائلاً يهدر ويقترب ليجرف ثقافات الشعوب، خصوصاً تلك الضعيفة، علماً أن آليات هذا الطوفان وإمكاناته محمولة على أذرع ومنابر ومؤسسات تقنية عالية، ما يسهّل عملية الإغراق الأمريكي لتلك الشعوب، بمعنى أن ثمة تهديداً واقعاً يُحدّق في عالمنا العربي والإسلامي، ويستهدف طمر ثقافتنا واستبدالها بثقافة أمريكية جديدة، وهذا هو الخطر الأول. هذا الخطر يستهدف فيما يستهدف الشعب الفلسطيني، أيضاً، هذا الشعب الذي يتعرّض أكثر من غيره إلى سياسات استراتيجية حاسمة أخرى للقضاء عليه، وخلق حالة من العدمية فيه بعد استلابه وتغريبه وتجهيله وقمعه، أي أن الشعب الفلسطيني يتعرّض إلى حملتين، فيما يتعرّض عمقه العربي والإسلامي إلى حملة واحدة، وهذا يعني أن على الشعب الفلسطيني مهمّتين، أو لنقل إن عليه أن يحارب على جبهتين، على الأقل، فيما يتعلّق بتحصين ذاته ثقافياً على وجه الخصوص.

الإلغاء والإلهاء

ثمّة فعل احتلالي ممنهج يتكئ على آخر نظريات ثورة الاتصالات يهدف إلى تفريغ الإنسان الفلسطيني من محتواه الثقافي والوطني والحضاري، ويشترك مع هذا الفعل ما تصبّه الولايات المتحدة وأذرعها الإعلامية في المنطقة، لتعميق حالة الضياع والعدمية في المجتمع الفلسطيني، ويبدأ هذا الفعل من رصد كلّ المؤسسات الأهلية والرسمية التي تنتج الفرد، بحيث يقوم هذا الفعل بتغذية تلك المصادر بمضامينه بعد أن يحطّم أو يشوّه أو يلغي المضامين التي تسعى المؤسسات المنتجة للثقافة إلى إيصالها للأفراد.

وعلى سبيل المثال، ثمّة ثقافة ومعطيات جاهزة ومحدّدة تصبّها آليات الاحتلال الإسرائيلي والأمريكي عبر وسائل

الإعلام والمدارس والجامعات وبيوت العبادة والمؤسسات غير الحكومية وحتى المؤسسات الرسمية، تبدأ من مرحلة الطفولة الأولى، مروراً بمراحل الطفولة والمراهقة والنضج وانتهاء بمرحلة الإنتاج، بشكل مباشر وغير مباشر، يساعدها في ذلك حالة التحوّل السياسي والاجتماعي وظروف الشعب الفلسطيني الاستثنائية، وضعف السلطة الوطنية الفلسطينية وحاجتها إلى الدعم المالي والسياسي، وحالة التعويم التي يشهدها المجتمع الفلسطيني، والتي حالت دون بلوغه مرحلة التأصيل أو التكريس السياسي، ما يفتح ثغرات كبيرة تنفذ منها سموم الاحتلال بشيء من اليسر والسهولة.

ولعلّ عملية حقن الفلسطيني والعربي بصورة عامة، بثقافة جديدة، قد سبقتها عمليات تحطيم للمبادئ الكبرى وتشويه الأرضية العقدية، وصاحبتها عمليات التدمير العنيف والقتل، والتشظية وإيقاظ الإثنيات، وخلق الأمم المتغايرة داخل الأمة الواحدة، وتمتين الفواصل وتعميق حالات الجهل والأمراض والانشغال بصغائر الأمور، ثم تمت عملية نقل الوعي العام والذائقة الجمعية والموقف المشترك من حالة الانسجام والصحّة والثبات إلى وضع يمكن معه قبول ما ستصبّه آليات الاحتلال في الأفراد الذين سبق أن تمّ العمل على إضعاف مناعتهم وهتك حصانتهم، الأمر الذي أنتج واقعاً يضجّ بالنتوءات والإحباط واليأس.

وربّما لم ينتبه الكثيرون إلى أن الاحتلال منشغل بأدقّ تفاصيل حالتنا الثقافية، ووعينا بشكل عام. لهذا نرى الحالة التي وصل إليها خطابنا الإعلامي والتعليمي والمؤسسي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي إلى ما وصل إليه من حالةٍ تستدعي إعلان ناقوس الخطر، وإطلاق صرخة مدويّة لننتبه إلى ما يراد لنا من هشاشة وضعف وإلغاء.

أنموذج: ما وقع على المصطلح

سنسوق هنا مثالاً يتعلّق بالمصطلح الإعلامي السياسي، لندلل على ما وقع على المصطلح من فعل وعمل وترتيب حاذق، ليكون المصطلح أداة تخدم الآخر، بعد أن ينقلوه من حالة إلى حالة، بهدف نقل وعينا من حالة إلى أخرى:

ليس غريباً أن تفيد العلوم من بعضها؛ بمعنى أن يأخذ العالِم من الأديب، والفيزيائي من الرياضي، والفلكي من المؤرخ... إلخ، بل أمر طبيعي أن تسيل المعارف بعضها على بعض، وتتقاطع، وتتزاوج، وتتضافر، وتنتج معرفة جديدة... وهكذا.

غير أن أَخْذَ السياسي أو الإعلامي من علوم الجنس، طريقةً أو أسلوباً، أمر فيه إغراء جديد وطرافة حديثة، تستوقفنا وتوقظ انتباهنا.

والطريقة هي «الإستربتيز» أو التعرّي قطعةً قطعة! حيث تقف امرأة، على خشبة مرتفعة، أمام اللهاث المكتوم والعيون المندفعة، وتبدأ بخلع ملابسها تدريجيا!

وكذلك السياسيون الذين يصنعون خطابنا الإعلامي، لينقلوا عقولنا أو مواقفنا من نقطة إلى أخرى، يريدون إيصالنا إليها، تدريجياً، عبر ترديدنا المصطلح الذي ينتقل بدوره، تدريجياً، من مستوىً إلى آخر، حتى نصل إلى ما يريدون. أي ثمة رسم بياني للمصطلح العالي ولتدرّجه حتى يصل إلى القاع، فمثلا: كان السياسيون، في البداية، يطلقون مصطلح «العمليات الاستشهادية» على تلك العمليات التي يقوم بها نفر من الشباب في تجمعات إسرائيلية، في مطلع الانتفاضة هذه، ثم خفّ المصطلح وتم انتقاصه ليصبح «العمليات الفدائية»، ومن ثم «العمليات التفجيرية»، ثم «العمليات الانتحارية»، ثم «العمليات الإرهابية». وبالتدقيق في هذا الهبوط المتدرّج المدروس يتبين أنه ليس سوى نقل الوعي من حالة إلى أخرى، للقبول بمفهوم يتم تكريسه عبر المصطلح الأخير.

هذه الكيفية تبدو حاذقة وجديدة، لكنها ليست كذلك، حيث تم تطبيقها على الكثير من القرارات الاستراتيجية الكبيرة، المتعلّقة بأمتنا العربية وبقضيتنا الفلسطينية! منها قرارات القمم العربية التي تدرّجت من «اللاءات الثلاث» في الخرطوم، إلى «قبول الصلح» في القمة الأخيرة. وكذلك قرارات المجالس الوطنية الفلسطينية التي هبطت من «تحرير كامل التراب» إلى توسّل العالم لتطبيق ما يسمّى «خارطة الطريق»!

ثمة عملية «إستربتيز» مرّت بها قضايانا العربية، حيث كانت هناك محطات «خلع» شكّلت نقاط تحوّل عميقة في وعينا الجمْعي، وحمّلْنا من موقف إلى آخر تحت دعاوى موضوعية وذاتية وظروف قاهرة!

وهنا يبرز غياب المثقفين والمفكرين الذين تماهوا مع ذلك التنازل، وهبطوا إلى الدرك الأسفل، الذي أعدّه الآخرون لنا جميعاً، دون أن يثيروا خطورة هذا الهبوط غير الاضطراري إلى أرض الاستسلام والحيف، بل ما زالت تلك السلالم المشدودة منصوبةً لكل فئات أمتنا، لإنزالها من قمة مصالحها ومبادئها وأحلامها إلى هاوية التردّي والقبول بما

يقدّمه الآخر النقيض.

وللتأكيد على أن مطابخ المحتلّين الغزاة ما زالت تُنتج لنا المصطلح المطلوب، وتصدّر لوسائلنا الإعلامية القوالب الجاهزة، التي بات يتلقفها معظم السياسيين والإعلاميين والكتّاب العرب، تبرز آلاف المصطلحات السياسية والإعلامية الدخيلة التي تفتّ في وعينا، وتكسر مواقفنا، وتؤسس لفهم سياسي وعقدي جديد، يخدم الآخر ويحقق مآربه، مثل تلك المصطلحات التي برزت في العقد الأخير، ورحنا ندحرجها، دون وعي منا، لتكبر مثل كرة الثلج، التي غطّت على الحقائق، وطمست معالم الحقيقة والجريمة!

فمثلاً، يستخدم الاحتلال الإسرائيلي والأمريكي، ومن لفّ لفهما، المئات من المصطلحات، في سياق تحقيق الإدانة لنا، ويعطي مدلولات جديدة، ينسخ المضمون القديم للمصطلح، لنجد أنفسنا، في النهاية، مثل الببغاء التي تردّد طلب قطع رأسها بيد الدخيل الذي احتل بيت صاحبها. ولأن الاحتلال يدرك خطورة المصطلح وتكراره، راح يعطي للأماكن والجغرافيا أسماءه ليلغي التاريخ الأصلي: تاريخنا، ويلغي بجغرافيته الجديدة جغرافيتنا وأسماءنا القديمة، بدءاً من أسماء القرى التي دمرتها دولة الاحتلال، مع النكبة وقبلها، مروراً بحائط البراق، وليس انتهاءً بأسماء الشوارع والمداخل والأبواب، والألفاظ الجديدة التي رُحنا نُرصّع بها لغتنا اليومية، ونسينا أنها هجينة مُقحمة، حتى صدق قول القائل: إنهم يحتلون لغتنا، أيضاً. عداك عن عشرات المصطلحات والمفاهيم التي عكِست مضامينها وراحت تقلب الحقائق رأساً على عقب، بدءاً من مفهوم «الإرهاب» و«المقاومة» ومروراً بـ«الاحتلال» و«تحرير الشعوب»، وليس انتهاءً بـ«السلام» و«التعاون بين الدول».

بقي أن نشير إلى أن الكثير من المؤسسات غير الحكومية وجمعيات حقوق المواطن والمرأة والإنسان ودعاة الديمقراطية لهم تأثير خطير في تحوير المصطلح، واللعب بأولويات تقديم مصطلح على غيره، وتغليب مفهوم على آخر، خدمة للآخر النقيض، بقصد أو دون قصد، فمثلاً يُطالب هؤلاء بتحقيق حقّ المرأة كأولوية على حق تقرير المصير، وكأننا لسنا محتلّين من النهر إلى البحر بكافة فئاتنا، أو يطالبون السلطة الفلسطينية بحفظ حقوق المواطن – وهذا مطلب حق – ، ولا يطالبون العالم ليقف ضد غوائل «إسرائيل» التي تنال من حقوق الإنسان والحيوان والشجر في فلسطين، أو يُلحفون في حفظ حرية التعبير والتعددية السياسية ليكون ذلك مدخلاً للنّيل من الثوابت الوطنية، وجعل الخيانة وجهة نظر.

إننا مع كل أشكال الحرية وتكريس الحقوق، ولا شرط على ذلك إلا المزيد منها، لكنني أعني الرّد على وجهة النظر بوجهة نظر أخرى، وهذا من باب ممارسة الحرية والأخذ بالحقوق وتعميقها في حياتنا المعيشة.

الملاحظة الأخيرة هي أن الاحتلال ووسائله وأذرعه والجمعيات والمنظمات غير الحكومية التابعة له لا تعمل منفردة، بقدر ما يجمعها خيط واحد، ويقف أمامها «مايسترو» واحد يوزع الأدوار، ليقدّموا لنا في النهاية «أوركسترا» متكاملة، تأخذ الأبصار والأسماع والأفئدة.

ملخّص عام

إن وصف المشكلة بموضوعية ودقّة جزء مهم من حلّها، وإن المشكلة التي نواجهها، نحن العرب والمسلمين على اختلاف مواقعنا ومهامّنا وأدوارنا والتحديات التي تواجهنا، يمكن تلخيصها بالآتي:

أولا: الاحتلال، ففي الوقت الذي يتّجه فيه العالم إلى خلق واحترام قيم كونية تقوم على احترام الكرامة الإنسانية وصونها، فإن أمتنا العربية والإسلامية تتعرّض هي بالذات إلى الاحتلال بشكله الاستعماري القديم والبغيض. إن الاستعداء على أمتنا بالاحتلال العسكري المباشر يعني أن منطقتنا وشعوبنا تملك ما لا يملكه الآخرون، وتستطيع ما لا يستطيعه الآخرون، وأن الاحتلال المباشر هو الطريق الأسرع والأنجع لتعطيل قدرات هذه الأمّة.

ثانيا: تذرير المنطقة على أسس طائفية ومذهبية وإثنية وجهوية ودينية، ذلك أن القانون الاستعماري القديم «فرّق تسد» ما زال فاعلاً، وما زال المستعمر القديم يستغلّه في منطقتنا من الرباط حتى كوالالمبور. إن فكرة تفتيت العالم العربي والإسلامي فكرة استعمارية قديمة، لا تزال برّاقة في ذهن المستعمر الذي لم يتخل عن عقليته الاستعلائية، يقوم بإسقاط كلّ الأقنعة بشرعنته للاحتلال المباشر.

ثالثا: خدمة إسرائيل وجعلها الدولة الأقوى والأكثر أمناً، وذلك من خلال إنهاك كل شعوب المنطقة، وإفقارهم وتجريدهم من مفاعيل قوتهم. إن استثناء إسرائيل من المعاهدات الدولية، وجعلها فوق القانون الدولي والإنساني،

جزء من عملية أكبر وهدف أعرض. إن تقوية إسرائيل وتغذيتها وتصليبها من معظم دول الغرب يقابله إضعاف أمة العرب وسلبها مصادر قوتها.

رابعا: المحاولات المتكررة والدؤوبة لزعزعة المرجعية العليا والمقدسة لهذه الأمة، والجهد الحثيث لطمس الهوية وقطع العلائق مع كلّ ما أنتجته الثقافة العربية الإسلامية من مُثل ونماذج وسياقات فائقة الكمال، وقد اتخذ هذا المنحى هجوماً مركّزاً على منابع الثقافة العريضة والعريقة، من خلال الإعلام والأدب والسينما ومراكز البحث والجامعات والمعاهد والاستشراق ومجالات العلوم الإنسانية المختلفة التي لا ضابطَ قيمياً لها أو محدداً فكرياً يحكمها.

خامسا: عولمة اقتصادية فكرية سياسية ظالمة تسعى إلى هدم الكيانات المجتمعية، وتبهيت الفوارق بينها، وتحويلها إلى قطعان من المستهلكين بلا خصوصيات، وبلا كيانات سياسية صلبة ولا أنساق مجتمعية منيعة، إذ تستبدل بالحكومة الشركة، ويستبدل بالاقتصاد الوطني حسابٌ في البنك الدولي، وبالخبير الماهر يدٌ عاملة رخيصة، ولا يعود للإبداع الحقيقي دورٌ ما دام هناك من يصدر النماذج والرموز للعالم كلّه. العولمة بمفهومها الذي نفهمه نحن هنا في هذه المنطقة، والذي نلمسه، أيضاً، هو تحويل العالم إلى عبيدٍ وأسيادٍ، شركاتٍ عملاقةٍ وجماهيرَ فقيرة، استعمارٍ جديدٍ مرعب، لأنه لا يستعمل القوة العسكرية فقط، وإنما يحاول أن يعيد وعي الجمهور ذاته ليقبل الاحتلال باعتباره المنقذ.

سادسا: نظام عربي أعلن إفلاسه تماماً، أخفق في الحرب وأخفق في السلم، وأخفق في التنمية، وفشل في تعبئة الجماهير، ذلك أن هذا النظام الفسيفسائي اعتمد مصالح متضاربة وأهواء مختلفة، أخفق وحدوياً وأخفق قطرياً، فعاد ذلك كلّه على شكل جماهيرَ معطلةٍ مقموعةٍ رأت في الغياب أو «الإرهاب» حلاً لها.

سابعا: نخبة ثقافية تغريبية استوردت الرؤية والنظرية إلى واقع لا يشبهها ولا يطيقها، فعدلوا الواقع وغيّروا البيئةَ ليلائمَ المستورد، فكان أن صارت غربة حقيقية للواقع من جهة، وللرؤيةِ المستوردةِ من جهة أخرى. ويبدو أن ذلك أساسُ مشكلةِ ما يسمّى «العالم الثالث»، إنها عجزت عن خلق تجربتها الذاتية، إما لغياب الإرادة أو لارتهانها. هذا الوصف لا يتم إلا بالإشارة إلى استراتيجية الإدارة الأمريكية اليمينية الحالية التي وضعت أولوياتها للعقد القادم على النحو الآتي:

١. ترى أمريكا أن من حقّها استخدامَ القوّةِ المباشرةِ ضدّ أيّة مجموعة، وفي كلّ مكان ومتى شاءت (حفاظاً على الأمن القومي).

٢. أن على العالم أن يقبل ويرضى بتدخلها في حلّ أية مشكلة في أية بقعة من بقاع الدنيا، وأن يتم الأخذ بوجهة نظرها.

٣. ترى الولايات المتحدة أن عليها أن تسبق العالم، المتقدّم تكنولوجياً واقتصادياً وعسكرياً بخمس عشرة سنة على الأقل.

٤. تعتقد الولايات المتحدة وترى أن يتهيأ العالم ويستعد لتقبل الأفكار والمبادئ الأمريكية وأسلوب حياتها وثقافتها، وأن تنتهي مشاعر الكراهية والرفض لها.

٥. ترى الولايات المتحدة أن من أهدافها الكبرى إبقاءَ إسرائيلَ دولةً قويةً وآمنةً ومتقدمةً على كل المحيط الذي توجدُ فيه.

٦. ترى الولايات المتحدة أن من واجبها، وواجب «العالم الحر»، قطعَ وتجفيفَ مصادرِ الإرهابِ المتمثّلِ في الأصولية والعنف!

إن هذه الرؤية الأمريكية التي هي ثمرةُ اليمينيةِ وتياراتِ (اليهوسيحية) تجدُ مجالَها الأرحبَ وتجد تبريراً لها في منطقتنا بالذات، ذلك أن إسرائيل وما يسمى «الإرهاب» وبؤرة الاشتباك الدائم كلّها في منطقتنا، وبالتالي فإنّها الهدفُ والملعبُ، أيضا.

الولايات المتحدة، وحتى تمررَ أهدافَها السابقةَ، تعملُ على إبقاءِ وضعِ التشظيةِ والتشرذمِ والفقرِ والفرقةِ من خلال:

أ. تفريغُ الأجيالِ العربية الإسلامية، وجعلُها سهلةَ الانقيادِ، أشبهَ بالقطعان، وذلك بتوظيف الأذرعِ التقنيةِ وثورةِ الاتصالاتِ وغسلِ الأدمغة، بتحويل نظرياتِ علمِ الاجتماعِ والسياسةِ إلى ما يشبهُ التبريرَ الاستعماريَّ والتفوّقَ العنصريَّ، وكذلك بعمليات الانتقاءِ والنفيِ لسردِ التاريخِ وروايةِ الحضارة.

ب. تحويلُ الولاءاتِ، وتغييرُ الأولوياتِ من خلال شراء العقول والمنظمات غير الحكومية الممولة جيّداً، وكذلك عملياتُ التبادلِ الثقافيِّ والعلاقاتُ والاتفاقاتُ السياسيةُ والاقتصادية.

ج. المطالبةُ بتغيير برامج التعليم المدرسيِّ والجامعيِّ، وعملياتُ التشويه في ماهية التعليم وكيفيةِ نتائجة، بحيث تنعدم إمكانات الإبداع في الوطن.

– هذه الهجمةُ يتعرض لها العالم العربي والإسلامي بأكمله.

أما في فلسطين، فإن الهجمة أشرس وأكبرُ، وعملياتُ التفريغ والعدميةُ ذاتُ أشكالٍ عدّة ومختلفة، ظاهرةٍ وخفيّةٍ، وتدخل علينا بألف لبوسٍ ولبوس؛ ذلك أن فلسطين تُعدُّ «منجم الإرهاب وأسَّ العنف»، كما أنها الأنموذجُ العالي الذي يجبُ كسرهُ، باعتبارها الأنموذجَ الذي قدّم للعالم شكل الانتفاضة ونوعية المقاومة، والأهم من ذلك كلّه، إن فلسطين تشكّل نقطةَ الخلافِ العميقِ بين عالمين وبين رؤيتين، ولهذه الأسباب كانت الهجمةُ على فلسطينَ وشعبِها أكبرَ وأعرضَ وأعمق.

وقد تمثّلت الهجمةُ الغربيةُ التي تقودُها إسرائيل والولايات المتحدة علينا كما يلي:

أولا: استهدافُ مفاعيلِ الوعي ومكوناتِ الشخصيةِ وتأصيلِ المدارك، وذلك من خلال وضع ظاهرة المقاومة وحصارِها بالاتفاقات السياسية وإحداث تغيير عميقٍ في الوعي الفلسطيني تمثّل في تحويل الآخرِ النقيض إلى آخرَ يمكنُ التعايشُ معه، وتمثّل، أيضاً، في إنزالِ السقوفِ العاليةِ إلى مجرّدِ المطالبة بتطبيق «خارطة الطريق».

ثانيا: المطالبةُ بوقف ما يسمّى «التحريض» على إسرائيل، وذلك من خلالِ نصوص الاتفاقاتِ السياسية إياها. إن وقف ما يسمى «التحريض» على إسرائيل يعني تغييراً عميقاً في الوعي والمصطلح واللغة، وعملياً، فإن هذا يعني تغييراً في المنهاج المدرسيِّ ولغةِ الإعلامِ ولغة السياسة، فلا يمكن ذكرُ الجهاد والقدس والاحتلال، شعراً أو مثلاً أو قصة أو قرآناً، بمعنى تفريغ المنهاج من محتواه الوطنيِّ والدينيِّ والجهاديِّ، ولا ننسى في هذا الصدد اشتراطات البنك الدوليِّ الذي يموّلُ طباعة الكتبِ الخاصةِ بمحتوى المنهاج، وضرورة ابتعاده عن ما يسمّى «التحريض»، وهذا ينطبقُ على الفلسطينيين ولا ينطبقُ على الإسرائيليين.

ثالثا: عملت إسرائيل على هدم العديد من المدارس والجامعات وإغلاقِها، وألغت الحياةَ الفكريةَ والفنيّةَ في فلسطينَ إلى حدٍّ كبير، وأوقفت الحياةَ التعليميةَ إلى حدٍّ بعيدٍ وعطّلتها، ما أنتج جيلاً عصابياً يرى العنفَ أساساً للتعامل مع الحياة، وبهذا الصدد يمكنُ الإشارةُ إلى أنَّ أطفالَ فلسطين الذين يرونَ الإذلالَ والقتلَ والهدمَ والاعتقالَ كلَّ لحظةٍ من لحظات طفولتِهم إنما يعيدون الإرهابَ الإسرائيليَّ إلى نحوره.

رابعا: الجامعاتُ الفلسطينيةُ هي جامعاتٌ خاصّةٌ وتخضعُ لاشتراطاتِ الممولين، أيضاً، ما خلقَ جوّاً أكاديمياً تغريبياً إلى حدٍّ ما، إذ لا يُنقل الشارع العربي إلى قاعةِ المحاضرات، بل يُنقلُ الشارعُ الغربيُّ إليها، كما أنَ ربعَ المحاضرينَ في بعض الجامعاتِ هم من الأجانب، يضاف إلى ذلك غيابُ مراكزِ البحث،وعدم وجودِ برامجَ لتطويرِ قدراتِ المدرسين، وبما إنَّ التعليمَ غيرُ مجانيٍّ فإنَّ فرصةَ الدراسةِ لا تُتاح للجميع.

الجامعةُ هنا تقومُ - حَسْبَ اشتراطاتِ الممولين - بعملية تغريبية أخرى، وقد يكون من المستغرب أن تجد معظم طلبة الجامعات لا يعرفون العربية قدر استيعابهم وافتتانهم باللغات الأخرى.

خامسا: واجهةٌ تغريبيةٌ أخرى هي واجهةُ الصحافة، فهي، أيضاً، صحافةٌ خاصةٌ يقبض معظمها من البنك الدوليِّ والمانحينَ ضمنَ اشتراطاتٍ، منها تكريسُ مصطلحاتٍ جديدةٍ لا تزعجُ إسرائيلَ والولاياتِ المتحدة.

سادسا: أما دُورُ العبادة فإنها ستخضعُ، على ما يبدو، لرقابةٍ غيرِ مباشرةٍ حتى لا تكونَ مصدراً للتحريضِ والأصولية، وبالتالي تزويدُ الخطباءِ بأوراقٍ صفراءَ من العهد العثمانيِّ تتعلّق بتحريم الأكلِ بملاعقَ من ذهب.

سابعا: أغرقَ الممولونَ الضفةَ والقطاعَ بمنظماتٍ غيرِ حكوميةٍ بلغَ عددُها حتى اللحظةِ أكثرَ من ألفِ منظمةٍ تعملُ في حقوقِ الإنسانِ والمرأةِ والطفلِ والديمقراطيةِ والبحثِ والتنمية، لكنّ معظمها في الحقيقةِ تؤدّي ثلاثة أدوار لا غير: أولها: أنها تحصلُ على أربعينَ بالمائة من المبالغِ المخصصةِ للشعبِ الفلسطيني. ثانيها: أنَّ هذه المنظمات تنفقُ تلكَ المبالغَ على نشاطاتٍ مشتركةٍ مع منظماتٍ إسرائيلية تعملُ في المجال ذاته، ما يخلق جسوراً للتطبيع. ثالثها: تقوم هذه المنظماتُ بجمعِ المعلوماتِ، وتزوّدُ الغربَ بها، كما أنها تقوم بقلب أولوياتِ المجتمعِ الفلسطينيِّ، فبدلاً من المطالبةِ بحقِّ تقرير المصير للشعب الفلسطيني، مثلاً، تطالب بحقِّ المرأةِ، وهو طلبٌ شرعيٌّ، لكنه كلامُ حقٍّ يرادُ به باطل.

ثامنا: المؤسسةُ الرسميةُ الفلسطينيةُ تعاني من شحِّ الإمكانات، وعدم تعوّدِ المجتمعِ الفلسطينيِّ المهشّم على وجودِ مؤسسةٍ رسمية، يضاف إلى ذلك غيابُ استراتيجياتِ العملِ الثقافيِّ، تُخطط للمضمونِ والعلاقةِ مع الذات ومع المحيطِ، وكذلك إيجاد الردود تجاه الإسرائيلي أكان مؤرّخاً جديداً أم حركةَ سلام أم يساراً أم حتى يمينياً متطرّفاً. فعندما حاولتِ المؤسسةُ الرسميةُ التعاطي مع هذا البعد، بالذات، وقعتْ في

فخ التطبيعِ من خلالِ قوائمِ التواقيعِ المشتركةِ التي ساوت بين الضحيةِ والجلاد، وتناست القدسَ واللاجئين، ولم تحمِّل الاحتلالَ مسؤولية جرائمه.

تاسعا: تهديمُ الرموزِ واحتلالُ الهوامش، ونعني بذلك النجاحَ النسبيَّ الذي حققهُ الآخرُ على إطلاقه في تحويلِ أحلامِنا إلى جنون، وآمالِنا الكبيرةِ إلى عدمِ واقعية، فالمقاومُ صار إرهابياً، والوحدويُّ صارَ غيرَ واقعي، والعروبةُ صارت أضحوكةً والإسلامُ صارَ موضعَ شبهةٍ. إن تهديمَ رموزِ الأمةِ هي من الإهاناتِ التي يجبُ أن لا تُنسى، وأن لا تغتفر.

عاشرا: يمكن الإشارةُ إلى النجاحِ النسبيِّ الذي حققه الآخرُ النقيضُ على إطلاقهِ في صناعةِ الحدثِ وصناعةِ صداه، أيضاً، وذلك عن طريقِ تقديمِ الحلول وتقديم بدائلها، حتى يمنع المستعمر الشعوب من اجتراح بدائلِها وزعمائِها بنفسها. إن الآخر على إطلاقه يعمل على تشويه خيارات الجماهير من خلال وصفِها بالإرهاب والتطرّف والأصولية، ليتمكّنَ من تقديم بدائله التي تخدم مصالحه.

حادي عشر: المطالبةُ الدائمةُ بأن يتمَّ تناولُ الدِّين بطريقةٍ مغلوطةٍ ومجزوءةٍ، وأن تستغلَّ النصوصُ المقدسةُ في غير مكانها وفي غير سياقاتها.

ثاني عشر: توظيفُ الأشكالِ الإبداعيةِ المؤثرةِ لخدمة أهداف الآخر، وذلك من خلال التركيز على قضايا معينةٍ في السينما والدراما والأغاني.

ثالث عشر: إغراق السوق بنماذجَ وذائقةٍ استهلاكية هابطة، من خلال الأفلامِ والدعايةِ والجنسِ كبديلٍ عن الثقافةِ الحقيقيةِ ذاتِ المفاهيم التي لها علاقةٌ بجوهرنا.

رابع عشر: ضربُ الاقتصادِ والبنيةِ التحتيةِ الفلسطينية لإلحاقه بالاقتصادِ الإسرائيليِّ، لتعميق التبعية، وجعلِ المجتمع الفلسطيني عاملاً وليس زارعاً أو صانعاً، للوصولِ إلى المقولةِ الإسرائيلية: «ثراءٌ فرديٌّ فلسطينيٌّ وفقرٌ قومي».

بعد ذلك كلّه، ما المطلوبُ إذا؟ ماذا علينا جميعاً أن نفعل؟ وكيف نواجه هذه الهجمة الشرسة المحكمة والمتقنة والتي تشارك فيها كل الأذرعِ التقنيةِ والفنيّةِ والسياسيةِ والفكريةِ والاقتصاديةِ، وكأنّ هناك «مايسترو» واحدٌ يوجّه هذه العملية الأضخم من نوعِها في تاريخِ الاستعمارِ كلّه.

وقبلَ كلِّ شيء، فإنّ كلامي هذا أُوجهُه للمثقفين، باعتبارِهمُ القلعةَ الأخيرة التي يجبُ أن لا تستسلم وأن لا تركعَ أو تخضع.

هذا نداءٌ وتحذيرٌ لكلّ المثقفينَ العربِ والمسلمين بأنّ عليهم خلقَ جبهةٍ ثقافيةٍ عريضةٍ غيرِ رسميةٍ للوقوف أمام غولِ العولمةِ والاستعمارِ والتطبيع، والتمسّك بالمبادئ الكبرى، هذه اللحظةُ بالذاتِ هي لحظةُ التمسّكِ بالمبادئ الكبرى، هذه لحظةُ الامتحانِ الصعب، ليس هناكَ من داعٍ للمثقفِ الملتزمِ أن يساومَ أو يتوصّل إلى تسوية، سيظلّ الآخرُ النقيضُ نقيضاً، وليس آخراً فقط، أو أخاً عدوّا.

هذا نداءٌ وتحذيرٌ للمثقف الفلسطيني والعربي، أن يخلق لنفسه دوراً مختلفاً عن دور السياسي، وأن لا يتبعَه وأن لا يطيعَه، وأن لا يتمثّل لغتَه أو تسوياته. للمثقفِ الفلسطينيِّ والعربيِّ أن يعملَ داخلَ مجتمعه لكبحِ الهرولة والتفريط واليأس والفراغ والعدمية، وللمثقف الفلسطيني والعربي أن يؤكّدَ ثوابت الأمة التي بها نَجَتْ وانتصرت، وأن يتمسّك بالحلمِ الكبير الأبديّ.

للمثقف الفلسطيني والعربي أن ينبّه إلى مخاطر تغيير المناهج، وإلى إعادةِ النظرِ في نتائج الأبحاث، وأن يطلب من الجامعاتِ أن تعيدَ النظرَ في مناهجِها وأساليبِ تدريسها.

وللمثقف العربي والفلسطيني أن يعرّيَ ما تقومُ به بعضُ الجهاتِ والمنظمّاتِ من تسويقِ مفاهيم لامعةٍ وبرّاقةٍ تخفي تحتها الدمارَ والهلاك.

وللمثقفِ الفلسطيني والعربي أن لا يتماهى مع شعاراتِ القطريةِ والجهويةِ والحدودية بين الشعبِ الواحد، وأن لا يعلي من شأن الكنعانيةِ أو الفينيقيةِ أو الفرعونيةِ أو البربريةِ أو غير ذلك من دعواتٍ ميتةٍ ومنتحرة.

وللمثقف العربي الفلسطيني أن يبحث عن مصادرِ قوّتِه الحقيقيّة، وعن تلك المفاعيلِ الثقافية الموحّدةِ والمجمّعة، وأن ينحازَ إلى خيارِ الجمهور، لا أن يزيّفه أو يبهّتَه أو يشوهَه.

وللمثقفِ العربيِّ والفلسطينيِّ أن يتصدّى للحملةِ الظالمةِ على العربِ والمسلمين، وأن يعملَ بلا توقّفٍ في إيضاحِ المعاني والمفاهيم التي توضّح الفروقَ بين الاحتلالِ والإرهاب. فلا نخجلُ من ثقافتِنا ولا نعتذرُ عنها، للآخرين أن يعتذروا عن مذابحِهم ومجازِرِهم، في ظلّ استقبالِ الرئيسِ بوش استقبالَ الفاتحين عند زيارتِه هذه المنطقة، إنه لم يكن فاتحاً، بل كان محتلاً لأرضيْن أهدتا العالم حضاراتٍ وديانات ستبقى إلى أن يرث اللهُ الأرضَ ومن عليها.

الصورة والنوع والمتخيل الثقافي
قراءة في نموذجين نقديين
لفريد الزاهي ونورالدين أفاية

شرف الدين ماجدولين *

١ - ١ بين ماهية الصورة ومعياريتها:

لا يمكن فصل الولع النقدي بدراسات الصور، عن الجدل المنهجي الذي ما انفك يتعاظم بصدد الأسلوب الأدبي ونظمه التخييلية، ومبانيه البلاغية؛ وربما بات تقليديا اليوم معاودة التفكير في المقولات المولدة لأنواع الصور، من قبيل: «البيان» و«الخيال» و«التصوير اللغوي» و«المحاكاة»... كما أضحى من الشائع في سياقي النظر والتحليل النقديين استعمال مقولات: «الانعكاس» و«التمثيل» و«التعبير» و«التشخيص»... المفضية كلها الى انتاج شتى الظلال المعنوية لمقولة الصورة. لكن تبقى ولا شك مآرب جليلة في التأني مجددا لحد «الصورة»، ليس على جهة التدليل على رجحان دلالاتها النظرية، في فهم الجماليات الأدبية والفنية، بل بوصفها معيارا ملتبسا مستعصيا على الضبط، ومولدا قدرا غير يسير من التعقيد، أو ان السعي لتقنين أدائها في الأنواع المختلفة، ورصد حدودها الانشائية والتشكيلية ومقدار ديناميتها في الإنجاز الجمالي.

هكذا سنحاول في حدود هذا المقال إعمال النظر في نموذجين نقديين مغربيين متجانسين موضوعيا، ومتنائيين من حيث ما ترتكزان عليه من خلفيات نظرية وإجراءات تحليلية؛ صدرا معا منذ قرابة سنتين، أولهما للناقد «فريد الزاهي» بعنوان: «الجسد والصورة والمقدس في الاسلام»(١)، والثاني للباحث «محمد نور الدين أفاية»، بعنوان «الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الاسلامي الوسيط».(٢) وقد عرضا معا لمفهوم «الصورة» من جهة اعتبارها تشكلا تعبيريا دالا، وكيانا رمزيا وجماليا وظيفيا، ووسيلة نقدية ناجعة في مقاربة وتأويل الخطابات والتخاييل الفنية والثقافية. هذا وسنعمل على ربط ما انتهيا إليه من استنتاجات نظرية ومحصلات نقدية بصدد معيار «الصورة»، وأنحاء تخلقها في الأنساق الخطابية التراثية بالأفق الرحيب للصورة الأدبية في علاقتها بالسياق «النوعي» المخصوص، وفي ارتباطها الجدلي بالمتخيل الثقافي.

إن «الصورة» احتمال مفتوح على التعدد الوظيفي، وإمكانية جمالية لا حدود لتجلياتها المظهرية واضماراتها الدلالية؛ ولا يخامرنا شك في أن أية

* كاتب من المغرب

محاولة نقدية للتخفيف من غلواء هذا التعدد، تبقى جديرة بالتأمل والتدبر، سيما إذا تأسست- مثلما هو حال النموذجين معا- على جدلية مركزية تزاوج بين محاولة البحث في ماهية الصور ومعياريتها النقدية، أو بين تجليها الموضوعي المتعدد الأبعاد (ما بين الذهني والجمالي/ الحسي والتجريدي/ الظاهري والرؤيوي) وبين فعاليتها التحليلية في التغلغل الى عمق عوالم الأسلوب والبلاغة والجماليات الفنية (اللغوية والتشكيلية)، كما يرتقي هذا العمل مقاما رؤيويا شديد الخصوصية حينما يتعلق الأمر بوصل النظر التراثي لمقولة الصورة (بإبدالاتها المختلفة)، بالحاضر الابداعي العربي في مجالات الصور، مع تقديم اضافات نظرية جديدة تسهم في تنوير مسلك دراسات الصور، ونحت مفردات ومجازات وطيدة الصلة بمعين التجربة التراثية، ومنشغلة في الآن ذاته بتشخيص انشغالات نقدية معاصرة وتقريب أسئلتها ونسقها الاستدلالي.

١ - ٢ الصورة والجسد والمقدس:

وفي البداية نعتقد أن العمل الذي أنجزه الناقد فريد الزاهي، عن «الصورة والجسد والمقدس في الاسلام» هو من أدق المحاولات التحليلية لأنحاء تشكل الصورة، وصيغ تجليها، وأنساق تمثلها؛ ومجهود نقدي جليل في استيضاح طبيعة الجدل العميق بين طبيعة الصورة (الذاتية) وديناميتها التعبيرية، واجتهاد معرفي فعال في سعيه الى تقريب أوجه العلاقة بين كيان الصورة الجمالي ودلالاتها الثقافية، والربط بين ماهيتها الثابتة ووظيفتها المتحولة، بالنحو الذي يجعل تنويعات: «المادي» و«البلاغي»، و«التخييلي» و«الموضوعي»، و«الرمزي»، بمنزلة التجلي السياقي من المبدأ القاعدي، وتغدو- من ثم- صفات «المظهري» و«التجريدي»، «الحسي»، و«الروحي»، و«المرئي» و«اللامرئي»... سمات تشكيلية تحيل على مستوى التمثيل، ونوع التخييل، ونمط التأليف. وهو تخريج نظري سيفيد في تسليط الضوء على مقولة الصورة بما هي أداة وسائطية (لغوية وبصرية) في الآن ذاته الذي سيفلح في تبيان أسس تداولها الرمزي وعوالم تخلقها المعنوي في الذاكرة التراثية.

ولعل المفصل الأهم في المتن التحليلي للكتاب هو ذاك الذي يعالج فيه فريد الزاهي مفهوم «الجسد» في الأدبيات الكلاسيكية الممتدة بين المجال الفقهي والتشريعي، وتصانيف الأخبار والأسمار والتراجم، مرورا بالمؤلفات الفلسفية واللغوية، على نحو من البرهنة يتقصد الكشف عن ضوابط التشكل التخييلي، وأنساق التداول الخطابي للكيان الجسدي، ثم تمييز مستويات تمثيله الصوري في الثقافة العربية الكلاسيكية، وذلك في أفق استكناه طبيعة الجسد؛ باعتباره ماهية حسية أولا، ثم بوصفه تشخصا بلاغيا طاغيا في المتخيل المتواتر عبر النصوص العربية القديمة. وهي الاستراتيجية التي ستفضي بالباحث إلى رسم مدارات التعالق، والتماهي بين مفهوم الجسد من جهة، وبين ماهية الصورة من جهة أخرى، كما ستمهد له السبيل لتأثيث بعض الفراغ النظري المعتور لمقولة الصورة، وتطوير فعاليتها المنهجية في نسق الاستدلال النقدي. يقول في فقرة دالة من الكتاب:

«[إن] البناء الثقافي للجسد وقضاياه الجمالية يصب صبا في الخيال والمتخيل، اجتماعيا كان أو فرديا. هذا بالضبط ما تختزله بشكل خاص مسألة الصورة في الاسلام. فليس اعتباطا أن يكون مفهوم الصورة ذا علاقة لسانية ودلالية وثيقة بمفهوم الجسد. كما انه ليس من قبيل الصدفة أن تكون المشكلات التي عانت منها الصورة تعود في جانب هام منها الى ما لها من صلة بالتجسيم والتشخيص. أي تصوير الجسد، سواء كان واقعيا أو خياليا».(٣)

والحق ان التصادي الذهني المفترض بين الجسد والصورة في هذا السياق لا ينحصر فقط في المرجع الثقافي او السند الجمالي المسوغ لكل منها، ولا حتى في ارتباطهما الراسخ بوظائف التخييل وفعالية المخيلة، بل إن هذه الخصائص لا تكتسب دلالتها الفكرية العميقة إلا من الآصرة الذهنية التي تشج بين التخلق الكياني لكل من الصورة والجسد، وتسم تعقيدهما في التشخص الوجودي والذهني؛ فالصورة ماهية حسية بالإضافة الى كونها أثرا جماليا متوترا في المخيلة، ومثولها ممتد بين المرئي والغائب، بين اللغوي

والتشكيلي، كما ان وقعها قد يكون نتاج انعكاس أو تأويل، وهي في النهاية تبقى ملتبسة بين حدود «الذاتي» الخاص بالناظر (القارئ)، وبين حضورها المرجعي (أو التخييلي). وهي السمات التكوينية التي تكاد تنطبق على مجمل طبيعة الجسد وحضوره، حيث يظل مراوحا، في شتى الحالات، بين الذاتي والموضوعي، ملتبسا حضوره بين الحقيقة المرجعية والقيم الذهنية المضافة، فضلا عن كونه رمزا مرئيا او محجوبا، خاضعا أما للتعرف أو التأويل، بحيث يبدو في المحصلة كيانا ملتبس الحدود. وهي الخاصية الجوهرية في رسم مدار التعالق بين الصوري والجسدي؛ التي يكشف عنها الباحث بقوله:

«إن عدم خضوع الجسد للوعي يؤكد مرة أخرى، لغزية الجسد من جهة لا تحدد وغموض الوجود ذاته، ذلك أن هذه الكتلة اللحمية التي تغدو موطن علاقة الذات بالعالم هي ذاتنا وأنانا الطبيعية وجسدنا الشخصي، وهي من ثمة مرآة وجودنا إلى درجة لا نعرف معها إن كانت هي قوى الجسد أم قوانا... ويؤدي بنا كل هذا إلى التفكير في الجسد لا كطبيعة وإنما كبنية متكونة من مجموعة من العمليات ذات الطابع الإدراكي الوجودي».(٤)

إن إقرار الباحث بلغزية الجسد لا ينفصل عن افتراضه المبدئي بإشكالية الصورة، واستحالة الحسم في قاعدتها التكوينية؛ سواء بما هي معلول ثقافي، أو بوصفها مظهرا تمثيليا، ونسقا من الخصائص الخطابية المتعددة الوظائف. بيد أن ما يلفت الانتباه بقوة في النص المقتبس هنا، والذي يسري مضمونه في مجمل فصول الكتاب، هو الكشف عن مجاوزة الجسد (وكذا صورته) لماهيته الواقعية، وتحوله إلى معطى جمالي خاضع لسلطة الذهن، وإلى «بنية» خاضعة للوعي الجمالي ولطبيعة الإدراك الوجودي.

وبما أن الصورة – وفق هذا النهج من التناول– تكاد تنغمر بالدلالات الموضوعية للجسد وتتقاطع مع اضمامة كثيفة من تعيناته الظاهرة وإيحاءاته المجردة، فإن التشكل الخطابي لما يمكن أن تكون عليه تنويعات «صورة الجسد» في الأنواع التخييلية المختلفة، لن تنحصر في الإنجاز البلاغي الذي تحيط به قوالب المشابهة والمجاورة في التنظيرات البلاغية المأثورة، فسرعان ما تضحي مساحات التصوير التشخيصي لمكونات الجسد منفتحة على مجمل القيم التمثيلية للغة، مانحة من امكانيات الأداء الجمالي للخطاب الثقافي بشتى أجناسه التأليفية وأنواعه التعبيرية، وبمجمل أنماطه في الإحالة الذهنية على مراجع الحس والخيال.

وبناء عليه لن تندرج صور الجسد– كما يكشف عن تجلياتها فريد الزاهي– في مبحث البلاغة، وإنما سيصير الحد البلاغي معيارا تصنيفيا لمستوى التمثيل الصوري، يقابله– في مدار المقاربة– الحد التداولي، وهكذا تغدو أضرب الأداء البلاغي سمة نصية جزئية، ومظهرا ثقافيا فرعيا، يمثل الشق الأسلوبي الدال على هيمنة التخييلي في بناء صورة الجسد، وذلك في مقابل المستوى التشخيصي المقتصد في أداء الوظائف الجسدية، والتداولي في نقل الأوصاف والأحجام والعلامات الحسية للمرأة والرجل. يقول الباحث في معرض تعقيبه على التحول الذي شهدته صورة الجسد في الثقافة العربية الإسلامية:

«يتحول النموذج الجسدي، ببلاغته، إلى جسد متخيل، تمتلكه الذاكرة الإنسانية واللغة والرغبة، وتستحضره المخيلة لتعيش فيه باستمرار استيهاماتها الشهوانية والجمالية. إنه جسد من خلق مخيلة الواصف الناحت له، يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي. وهو صورة أيضا، لأنه جسد يتم تجريده في الكثير من الأحيان من خصائصه الظاهرية phenomenale ، وعزله عن محيطه لإعادة تركيبه في متخيل اللغة وفق منظور يسلب منه طابعه الوجودي».(٥)

يتحدث الباحث في هذا السياق عن الجسد الإسلامي كما أعادت تركيبه التصانيف الفكرية والأدبية العباسية أساسا، في مقابل الصياغات الشعرية الجاهلية والإسلامية الأولى، وهو التنميط الذي سيجاوز الطابع التداولي للجسد، إلى صياغة تجريدية يهيمن عليها «البلاغي»، و«الاستحالة» التخييلية؛ ولذا فإن التجلي الجمالي الذي تنهض به اللغة في هذا المقام لن يكون

مجرد فضلة أسلوبية، أو قيمة مظهرية يمكن الاستغناء عنها، بل ستصير جزءا من ماهية الجسد، ومكونا لنسقه العضوي المشكل لغويا، ومن ثم فإن بلاغة الجسد لن تحيل على منظومة الكمالات الزخرفية وانما على الأساس التخييلي، بما يجعل حضور الجسد في التركيب النثري أو الشعري ممتلكا الوقع البليغ على جهة اللزوم، ما دام قد فارق حيز الإمكان إلى نطاق التخييل والايهام والتكييف اللغوي والتأويل الذهني. ومن هنا أيضا سيرتبط بمعين الذاكرة أكثر من تراسله مع معطيات الواقعي، وسيترجم سمات المزاج الناقل أكثر من تمثيله لبداهات الطبيعة المحايدة، مما يزيغ به عن نطاق المتعين والظاهر الى المطلق المتعالي.

ولعل في مطابقة الباحث بين صور الجسد البلاغي تلك، وبين ماهية الصورة، ما يسهم في تنوير جانب هام من الأساس النظري لهذه الأخيرة: فالصورة في أحد أوجه تجلياتها مفارقة للظاهر، وتجاوز للحسي الممكن، بقدر ما هي كون رمزي، وتأويل للوقائع والأفكار، وكشف جمالي ممعن في الخيال؛ وهي السمات المتصلة بالمستوى الأعلى للأسلوب التعبيري، الذي تنتمي إليه صور الجسد الموسوم بالبلاغي، بحيث يمكن الموازاة، في هذا السياق بالذات، بين الماهية البلاغية للجسد، وبين الوظائف التجريدية للصورة، وما يتصل بها من مقولات: «التزيين» و«التعويض»، و«الإثارة» و«التكييف المظهري»، و«التنسيب السياقي»، و«الانزياح»، و«الإحالة الذهنية»...

ولأن الصورة ماهية جمالية وتأليف خطابي، يمثل المرجعي (ومنه الجسد)، بقدر ما يؤوله، وبما أن الجسد أضحى كيانا تخييليا أقرب إلى المعلول البلاغي منه إلى الحقيقة الحسية في أجناس التعبير العربي الإسلامي، فإن صورة الجسد في ديناميتها التمثيلية سرعان ما تتحول إلى «نص ثقافي»، يرتبط فهمه بإدراك طبيعة النسق القيمي الحاضن، ولا يمكن تمثل دلالاته إلا باستيعاب الصورة «المشخصة» لعناصره، بتنويعاتها المبثوثة في ثنايا الأساليب المتباينة، وبالنظر إلى سبل الإنجاز النوعي في «الشعر» و«الاسمار» و«التراجم» والمصنفات الفقهية والتفسيرية والكلامية المختلفة، ثم باعتبار النصوص المفردة وسياقها التاريخي والاجتماعي واللغوي. وبتعبير آخر فإن صورة الجسد لا يمكن أن تستوعب إلا بما هي سنن ثقافي منسجم، ونص كلي متعدد المنابع والفروع والتجليات. يقول الباحث:

«إن الأمر يتعلق بجسد مرسوم ومختلق باللغة والخطاب والمقارنة التركيبية، فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسدا واقعيا ليغدو جسدا ثقافيا بالدرجة الأولى. ومتى ما مس الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها، وأيضا من خلال الممكنات البلاغية التي تسجنه في الصورة. لذا يغدو الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالا لغويا قد يحاكي أصوله المرجعية، غير أنه في هذه اللعبة التأملية يتحول الى مشهد للمتعة والتأمل الجمالي».(٦)

تتشكل الصور - إذن - ضمن نسق معقد من المرجعيات، التي تبدأ بالذاكرة التاريخية ولا تنتهي بفضاءات التلقي، ولعل القيم التي تكتسبها من مجمل الإضافات الخطابية والنصية، أن تكتنز أكثر حين تربط بالمتخيل الجماعي ومكونات الثقافة، حيث يلتبس العقدي، بالفكري، بسلط التفضيل الجمالي، بأسلوب الفرد، بتقاليد النوع التعبيري. ولذا فان الصورة تضحى حاملة القيم الأصلية وتستحيل بالتالي إلى مرآة للمتخيل الثقافي. ولعل الجسد لا يشذ عن هذا المسار باعتباره صورة (أولا)، ثم بما هو أفق موضوعي يهيمن عليه البعد الثقافي، فلا يغدو ممكنا تمثله إلا كما يتمثل النص التصويري عموما، ومثلما تؤول الأخطبة اللغوية المستبطنة لرموز الذات الإنسانية بتشكلاتها المرئية واللامرئية، ودلالاتها الحسية والتجريدية، وأنحاء تجليها للوعي الذاتي ولمتخيل الغير.

إلى هنا يتضح أن الإضافة النظرية التي يستثيرها كتاب فريد الزاهي «الجسد والصورة والمقدس في الإسلام» تكتسي أهميتها من مزجها الجدلي بين استخلاص مقومات النظر الثقافي العربي الإسلامي القديم إلى مقولات الصورة والجسد والمقدس، بمقصد التفكير في ماهية الصورة ومعياريتها النقدية، وذلك في السياق الذي يعمق مسار انشغال نقدي أصيل لديه

بمبحث الصورة، يعيد النظر في مقولات «الشكل» و«البلاغة» و«الأسلوب الفني» و«الجماليات النصية» و«المرئي واللامرئي» و«المتخيل»، وغيرها من المفاهيم التي اضحت اليوم عماد مجمل المقاربات النقدية لفنون التعبير الإنساني.

٢ - ١ صورة الآخر: المضمون المعرفي وضوابط التشكيل:

وفي مقابل هذا الفهم لمعيار الصورة بما هي وسيلة نقدية وآلية تعبيرية ومفهوم ثقافي نوعي، نجد مفهوم «صورة الآخر» – من جانب ثان– يشغل مساحة واسعة من الانشغال المعرفي بأنساق الخطابات الفكرية والنصوص الدينية والأساليب الجمالية؛ وتلتبس بسياقات إشكالية متفرعة عن مباحث إنسانية متنوعة، بالنظر لما تتضمنه من دلالات ثقافية وعقدية وسياسية متشابكة. وفي هذا السياق ليس من الغريب أن تظل «صورة الآخر» معيارا نسبيا، ملتبسا، وذا ابدالات مفهومية منفتحة الحدود، قد تبتدئ في مستوى ذهني (مبدئي) بـ: «فكرة مجردة»، أو «نظرة كلية» أو «وعي جماعي» عام، يتشكل انطلاقا من معطى موضوعي محدد، لا تلبث أن تخترقه الاستيهامات والأساطير والتخيلات العنصرية (العرقية/ الدينية/ القومية...). وقد لا تنتهي بالمستويات البلاغية والامكانيات اللغوية المحصورة، حيث تتحول من مضمون ذهني، ومعطى تخييلي مفارق، إلى وجود خطابي ومظهر من مظاهر الإنشاء التعبيري النافذ، (مثلما لاحظنا في اشتغال الناقد فريد الزاهي). وفي هذا المستوى لا يمكن النظر إلى صورة الآخر بوصفها معلولا ذهنيا لعلة واقعية أو فنطازية فحسب، بل أساسا بما هي تكوين قصدي، وتشكيل أسلوبي خاضع لسياقات التأليف الأدبي، ومحكوم بضوابط الزمن الحضاري والجغرافيا الابداعية والمجال المعرفي/ الإنساني.

بيد أن الخطوة المنهجية الأهم لا تكمن في مجرد الوعي النظري (التام) بالتباس المجال التداولي لصورة الآخر، بما هي تنويع جزئي على معيار الصورة العام، بل بمحاولة ترجمة ذلك الوعي إلى اجراءات نقدية تمكن المنشغل بالصور الغيرية– سواء كان باحثا في تاريخ الأفكار أو الانثروبولوجيا أو الأدب المقارن– من استثمار مدونة محددة من المرتكزات الخطابية والذهنية، والسمات التخييلية والموضوعية، تتسم بوضوح الحدود ودقة الوظائف، وحصرية المقاصد والأهداف، وما لم يترسخ هذا الوعي في مجال التراكم التحليلي فإن كل انجاز جديد سيعمق مساحة الالتباس المفهومي لصورة الآخر، ويهيل عليها ظلالا جديدة من الغموض والتعقيد.

٢ - ٢ الصورة والمتخيل والبناء النمطي:

في هذا السياق يمكن أن نرى في النموذج النقدي الثاني المتمثل في كتاب الباحث المغربي محمد نور الدين أفاية: «الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط»، اضافة معرفية جديدة في مجال مراكمة «مضامين» صور الآخر (الغربي تحديدا)، وخطوة أكاديمية جليلة في مجال تاريخ النظر العربي للغرباء المختلفين، ومحاولة جدية لفهم جانب من الوعي الإسلامي بالنقيض العقدي. وذلك في مرحلة زمنية محددة، وفي سياق جغرافي خاص، وداخل مجال ثقافي متداخل العناصر والأسس والتجليات. ومن هذا المنظور – بالذات– لا يمكن إلا أن تشكل أطروحة نور الدين أفاية لبنة أساسية في اعادة تشكيل تاريخ الفكر العربي الإسلامي، ومدخلا بارعا لدرس جديد عن تاريخ المثاقفة وأشكال الوعي بالغير. لكن هل يتخذ الكتاب القدر نفسه من الأهمية والخطورة بالنسبة لحجم الاضافة المنهجية لضوابط التشكيل الخطابي لصورة الآخر؟ ذلك ما لا يمكن الاطمئنان إليه بشكل تام إذا فحصنا جملة من المنطلقات النظرية للدراسة وبعض خطواتها التحليلية.

ينطلق الكتاب– في البداية– من مفهومين مركزيين في مقاربة أشكال الوعي العربي الاسلامي بـ«الآخر» هما: «الصورة» و«المتخيل»، ومع الاقرار المبدئي للباحث بما يفترضه مفهوم «الصورة» من غموض، وانفتاح على دلالات موضوعية متباينة، وما يلتبس به من «معجم ينفلت من كل تناول عقلاني دقيق»،(٧)، فإنه لا يلبث ان يميز بوضوح بين الإنجاز التخييلي المرتبط بأنواع التشكيل اللفظي، والتأليف الأسلوبي، وبين المراجع

الموضوعية، ومؤثرات الواقع الخارجي المباشر، وينتهي من ثم إلى خلاصة بديهية ترى أن:

«ما يثير الانتباه في الاهتمام بموضوعات الصورة، في كل أبعادها وأنماطها وتمظهراتها، هو قدرتها على إرباك التفكير في الوقت الذي لا تبدو فيه وكأنها تحل محل الواقع، أي في الوقت الذي لا تكتفي فيه بالوظيفة الانعكاسية للواقع».(٨)

وبغض النظر عن كون الاستنتاج هنا لا يقدم معيارا نظريا دقيقا، يفيد في تفسير إجراءات التحول من الوقائع الى التجليات الصورية، ولا يفلح، من ثم، في تبديد الغموض المكتنف لمراحل عملية التشكل والارتقاء التخيليين، فإنه يرسم المعالم المبدئية للنهج الفكري العام الذي يقترحه الباحث لتناول تنويعات «الآخر» في التراث الفكري المستمد من المجال العربي الإسلامي الوسيط، بحيث يسهل الربط بعد ذلك بين الدلالات النظرية للصور (المرشحة على الدوام لمفارقة الوقائع والزيغ بالحقائق وتحريفها)، وبين فعالية المتخيل الجماعي، في مراكمة الاستيهامات العقدية، والجنسية، والإثنية، بنحو لا ينتهي، كلما تعلق الأمر بمجابهة ما بين الذات (العربية/ المسلمة) والغير الغريب.

لكن ما يسترعي الانتباه في هذا الربط أنه لا يكاد يخضع لتصور نظري خاص بالباحث، عن تداعيات التحول الخاص بصورة الآخر الغريب، التي تفارق بشكل موغل في الغرابة قيم الحقيقة التاريخية والجغرافية والإنسانية المعطاة. بقدر ما ينبني أساسا على اضمامة من التحديدات النظرية المستوحاة من اجتهادات فلسفية وانثروبولوجية غربية (فرنسية في الغالب) عن «الصور الثقافية» و«الصور النمطية» و«الصور الأسطورية»؛ من مثل تحديدات «جيلبير ديران Durand»، و«جون ويرينبورجر Wurembutger»، و«سارتر»، وخصوصا مقولات الناقد الفرنسي المقارن «دانييل هنري باجو D.H.Pageaux»، الذي يمزج بين القيم الإنشائية والإثنية في مقاربة صور الآخر، حيث يقول:

«تتولد كل الصور عن نوع من الوعي، كيف ما كان مستواه، الذي تكونه الأنا قياسا إلى الآخر، في الهنا قياسا الى الهناك. الصورة هي نتاج الفرق الدال بين واقعين ثقافيين، أو بعبارة أخرى، الصورة هي تمثل لواقع ثقافي أجنبي يتمكن من خلاله الفرد أو الجماعة التي كونته (أو تقاسمته أو نشرته) من كشف وترجمة الفضاء الإيديولوجي الذي تتموضع فيه».(٩)

ويقر «أفاية» بأن تعريف «باجو» (المقتبس هنا) يعاني من غموض ظاهر في تحديد المقصود بالصورة، إذ هو – أساسا – تعريف لقاعدة الوعي المؤلف للصورة، وأصلها التكويني، بما هي معلول ذهني/ ثقافي، وليس كيانا كيفيا، أو ماهية تمثيلية، أو نسقا من المكونات الوظيفية. بيد ان الباحث بالرغم من ذلك لا يقدم حدودا تدقق عمومية التعبيرات الواردة في الاقتباس، لذا فان تنبيهه إلى كون مثل هذه التعريفات قد تفتح آفاقاً للبحث تعوم الإشكال في مجالات معرفية بعيدة (كـ:«دراسات علم نفس الشعوب» و«السيكو– انثروبولوجيا»)، سيكون محدود التأثير، سيما عندما يتم تطعيم نسق الاستدلال النظري للكتاب في مجمله بإحالات مستمرة على استنتاجات «باجو» وتخريجاته، وذلك قبل أن يتم حصر صنف الصور المقصودة بالتحليل في «الصور النمطية». يقول الباحث: «سنركز في بحثنا على موضوع الصورة النمطية... (التي) تتضمن مفهوما وعقيدة وأسلوبا أدبيا... فتغدو هذه الصور وكأنها حارسة للذاكرة من تحولات الزمان، الأمر الذي يجعلها متموجة ولكنها حاضرة باستمرار، وديمومتها تعود الى كونها لا تتعرض للطعن في وجودها من طرف الواقع والتجربة المباشرة. فهي توجه تجاربنا بطريقة لا تسمح لنا، أحيانا، بالتساؤل عن الواقع وعن العالم وعن الحقيقة. وقد تتحول هي مع الزمن والتكرار الى حقيقة».(١٠)

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في هذا النص النظري الكثيف دلاليا، هو الاقتران المبدئي للصورة النمطية، في وعي الباحث، بمرتكز «الموضوع»، مما يفسر ذلك التحول السريع الذي تتخذه الوحدات الصورية من كونها دلالة على شكل «مكتمل القيمة الأسلوبية» على مجرد «مظهري فكري» أو «قيمة ذهنية» أو «مضمون معرفي»؛ وأن تتخذ بعدا يتصل بالمادة المرجعية، لا بالوسيلة التمثيلية للصورة وكنه تشكلها؛ وإن كان

الباحث يعي هذا البعد الأخير، ويشير إليه تارة- كما في النص الحالي- بـ«الأسلوب الأدبي»، وتارة أخرى بمتنوعات مفهومية مختلفة تنتشر في مجمل فقرات الفصول التطبيقية للكتاب من مثل تعبيرات:: «البلاغة» و«الوعي اللغوي» و«التمثيل» و«أسلوب التخييل»، و«مراتب الصور وأنماطها»...، والتي تظل أسيرة الاستعمال السياقي المؤقت، ولا تخضع لاستراتيجية استدلالية كلية، تحولها الى معايير للقراءة وإلى حدود لضبط التشكل الخطابي.

إننا نفترض أن مبحث الصورة الذي يشغل الباحث يأتلف بشدة مع القصد الفلسفي الذي تكتنزه مقولة «الصورة الذهنية» الشائعة في حقول المنطق والنفس والظاهراتية، من حيث كونها قيمة تجريدية تجمع بين الإدراك والذاكرة والخيال، وتحقق التكامل البديهي في هيئة موضوعات ومراجع فكرية محددة(١١). لكننا نزعم مع ذلك ان للصور الذهنية مظهرا انجازيا، وأنها حين تصنف، ويحدد لها وصف معياري من قبيل «النمطية» فذلك يصبح مدعاة لإعمال الفكر، ليس فقط في القيمة الموضوعية الحاضرة على جهة الضرورة، بل أيضا في الآلة المصاحبة لتشخص تلك القيمة، عبر المستويات الخطابية والنصية المنتجة لها. ولتوضيح الفكرة أكثر يمكن مثلا أن نرى في الباب الأول الذي يفرده الباحث لـ«مرجعيات النظر العربي الإسلامي للآخر» دليلا على طبيعة التحليل المنصب على المضامين الصورية، وعلى القيم التجريدية المحددة، دون التكوين الخطابي، وبذا يصير النظر النقدي منصبا على تحديد القيم ضمن وحدات موضوعية وفكرية محددة: كـ«الدين» و«المقدس» و«الرمز»، بوصفها أسسا لتشكل صور الآخر في الخطاب القرآني مثلا؛ ومن ثم فان أي فعالية للصور في هذا السياق المعرفي المحدد لا يمكن أن تزيغ عن تلك الأسس التي تحكم علاقات التنويع والابدال النصيين، ويسهل بعد ذلك الخلوص الى نتائج تصنيفية للتنويعات والابدالات بحسب تدرجها في سلم القيم الدينية والقدسية والرمزية المجردة، حيث يراوح الآخر بين: «اليهود والنصارى» و«أهل الكتاب» و«المخلفون» و«المنافقون» و«الكفار» و«الذميون» و«الإفرنج» و«الصليبيون»... وتراوح صورهم بين سمات: «التخطيطية» و«الفقر» و«السذاجة»..

والحاصل ان الصور يمكن ان تشتمل على قيم عقدية عرقية وثقافية، وأن تكرس ارادة الاستبعاد والانحياز الخطابيين، بأقصى تمظهراتها، في الآن نفسه الذي لا تتحول فيه، إجرائيا، الى مجرد سمات أو مراتب موضوعية، ففي عملية التمثيل المنحاز تبرز شتى وظائف الأسلوب في «الإيهام» و«التكييف» و«التحريف» و«النقل» و«التزيين البلاغي»، بنحو يجعل الحدود التكوينية ذات أهمية مركزية توازي- إن لم تفق- في خطورتها عملية استخلاص المراجع المحددة للرؤية القومية الخاصة. وهو ما سيغيب، إلى حد كبير، في تناول الكتاب لمسارات التحول في تجليات النظر الإسلامي للآخر، وتنامي الصور النمطية المكرسة عن الغرب؛ بدءا بالنص القرآني (الفصل الأول والثاني والثالث)، وانتهاء بالخطاب الخلدوني (الفصل الثالث عشر/ الأخير) مرورا بالاجتهادات الفكرية المواكبة لمرحلة الفتوح (الفصل الرابع)، فالسجال الكلامي من خلال أحد رواده البارزين: الجاحظ (الفصل الخامس)، مرورا بالظاهرة الصليبية والاندفاعة الجهادية وما رافقها من تراجم، وسير، وتواريخ، ورحلات، تستدعي الآخر، وتمثل عقيدته، وترسم حدودا لكيانه الثقافي/ الجغرافي/ العرقي/ الديني (الفصول من السادس الى الثاني عشر).

هكذا يرصد الباحث تطور النظرة للآخر، في فصول الكتاب وأبوابه، من خلال اضمامة من النصوص والتصانيف الدينية، والفقهية، والكلامية، والترجمية، والجغرافية، المختلفة الأنساق الاستدلالية والخصائص البلاغية... بمعنى آخر انه يقوم باستخلاص أساس رؤيوي لصورة نمطية «متجانسة» من رصيد نوعي وخطابي غير متجانس، ومتباين المرتكزات التأليفية. لكن في هذه اللحظة، التي يطمئن فيها الباحث إلى إمكانية استخلاص صورة كلية من التعدد الخطابي، وايجادة وحدة رؤيوية متكاملة الحدود من التفريعات المعرفية وتنويعات النشاط الفكري العربي الاسلامي، ينبثق سؤال مركزي، في ذهن المتلقي، عن مدى مشروعية عمل توفيقي من هذا النوع: فهل يمكن فعلا

الحديث، بإطلاق نظري، عن صورة نمطية (كلية/ موحدة) تتطور وتتشظى، في آن، الى عشرات التكوينات الصنفية، وتمتد عبر مستويات مختلفة من التعابير والتآليف النوعية والنصية والبلاغية؟

إننا نعتقد أن أي حديث عن «صورة نمطية كلية» يظل ممكنا على سبيل التجريد المجازي، الذي يجب أن يستكمل بإيجاد أصول مرجعية فرعية، تتمثل في عينات الصور النمطية «الجزئية»، المتحققة في كل نوع تعبيري على حدة، وفي كل نمط من أنماط الخطاب. وهو الإجراء القاعدي (والتقعيدي) الأساس لإضفاء الشرعية على كل حديث عن التشكلات الصورية الكبرى، التي تتخطى الفوارق الخطابية وتتوجها. أما إذا تم التجاوز عن هذا الإجراء فان أي مجهود نظري يبذل بصدد الصور النمطية الكلية سيفتقد الى العمق المنهجي الضابط لمسارات الانتظام والتشكل الصوريين.

ولذا نزعم أن الاجتهاد التحليلي الضخم الذي بذله الباحث في تتبع مسارات تحول (وتنامي) صورة الغرب في المتخيل العربي الاسلامي الوسيط، لا يلبث أن يفقد الكثير من إشعاعه بمجرد أن يجد القارئ نفسه في نهاية المطاف أمام تعميم فكري يطمس تضاريس الأسلوب النوعي ويتخطى الفوارق بين الأصناف المتناولة من: قرآن، وحديث، وسجال كلامي، وسير، وسرود مختلفة. صحيح أن الباحث يفرد كل نوع من هذه الأنواع الخطابية بحيز تحليلي بارز، ينم عن وعي عميق بطبيعة الخطاب وجنسه الأدبي، إلا أن الاسئلة التي ترِوده في مقاربة الصور تظل رهينة البحث عن الصيغة الموحدة للنظرة، ومدى مطابقتها او مفارقتها للحقيقة الواقعية، فمثلا في الفصل المخصص لكتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، يقر الباحث بخصوصية النص (السير ذاتي) من حيث كونه ينتمي لـ«فن في الكتابة».(١٢)، حظي بمكانة إشكالية في السياق العربي الاسلامي، واتخذ تجليات شعرية ونثرية شتى، ساهم في صياغة تعددها علماء وفلاسفة ومتصوفة وفقهاء وساسة على امتداد حيز غير يسير من الزمن الثقافي؛ بحيث يمكن الحديث عن جنس أدبي قائم بذاته، ويتوفر على رصيد من النصوص الوافرة تمكن المحلل من استخلاص سمات ومكونات خاصة لصوره السردية. وهكذا فالمفترض أن أي تحليل لصورة الآخر في نص كتاب «الاعتبار» يجب أن يترجم التقليد اللغوي الحاضن، والامكانيات السردية الخاصة بالجنس التعبيري (السيرة الذاتية)، ويصير المحلل ملزما- من ثم- بالانصياع لضوابط هذا الجنس في التأليف والتكييف البلاغيين لصور الذوات الفردية والجماعية، وفي ترجمة السمات الجمالية الخاصة بصور الوقائع والأفكار. إلا أن «أفاية» يختار منطلقا آخر حين يعرض لتحليل صور الآخر في كتاب «الاعتبار» يضمنه السؤال الآتي:

«كيف يمكن الحديث عن الذات داخل مناخ ثقافي يعلي من شأن الجماعة ويعطي الأسبقية للكل على الجزء؟ هل تسعف الكتابة السير ذاتية على استجلاء صور الآخر في تجسيداته الواقعية أم أنها ترزح تحت ضغط المسبقات والأحكام المتخيلة والقبلية؟».(١٣)

انطلاقا من سؤال من هذا النوع، (يتأسس على الانشغال المضموني)، كان من الطبيعي أن ينتهي الباحث الى نتيجة ترى أن:

«الصور التي صاغها حكي اسامة تكثف انطباعات واقع تميزت بحرارة ووهج روائيين لافتين، وبشحنة انفعالية اختزنت كثيرا من التبرم وقدرا كبيرا من الشتيمة، واللعنة، بدون أن يعني ذلك تعصبا أو رفضا للآخر».(١٤)

وما بين السؤال وجوابه لا ينشغل الباحث بإبراز فعالية الوظائف التعبيرية الخاصة بجنس السيرة في ترجمة «الشتيمة» و«اللعنة» ، «من غير تعصب»، بل هيمن المنظور التصنيفي الذي يتوخى تحديد طبيعة صورة الآخر: هل هي واقعية أم يغلب عليها الاستيهام؟. والحق أننا نعتقد ان المنطلق التصنيفي (التقويمي) غير سليم من أساسه، بغض النظر عن كونه ذا رهان مضموني أو أسلوبي، فمدارات الصور التي يستثيرها الواقع هي مدارات ذات كنه إنساني تصوغه اللغة وتسربله صناعة الأسلوب، ومهما تكن المنطلقات الاجتماعية والنفسية والثقافية حاضرة، في مساحات الصور، فان ماهيتها تصير من صميم التخييل، حصيلة لفعالية المخيلة في ترجمة الخبرات الحسية والحدسية الى امكانيات جمالية

متميزة باستقلالها اللفظي وفعاليتها التأثيرية. وهي بداهة لم تعد قابلة للارتياب (عند الحديث عن الخطاب السير ذاتي او عن مطلق الخطاب الأدبي المتصل بالتاريخ)، بعد كشوفات «فرويد» و«نيتشه»، وتبلور التفسير النقدي الحديث للمعرفة. إن السيرة الذاتية تاريخ صاغته اللغة وكيفه سياق الجنس التعبيري الخاص وأخضع صياغته لصورة الآخر لطريقته السردية المميزة التي لا يمكن بحال من الأحوال اختزالها الى مجرد «وهج روائي» أو «شحنة انفعالية». ومن هنا فلا يمكن أن نرى في ضابط «الجنس السير ذاتي» وسيطا محايدا لترجمة الموضوع الغيري في صورة، بل وسيلة ابداعية بليغة تختلف آلياتها التشكيلية والتأثيرية عن آليات الرواية والحكاية العجيبة والمقامة والرسالة الفلسفية... وتشكل صورة تمثيلية لقيم جمالية وموضوعية في بيئة وعصر محددين، وهي ليست معلولا لهما فقط.

تبعا لكل ذلك يمكن القول إن اجتهاد الباحث المغربي محمد نور الدين أفاية تمثل في استخلاص الموضوعات الغيرية، وتصنيفها، واستخلاص مرجعياتها الذهنية الخفية، ونقد نظرتها الخاطئة والمنحازة، ولم يكن هدفه بيان تشكيلات صور الآخر ومكوناتها الخطابية؛ وهو اجتهاد مشروع في العمق، وأدى الى نتائج ذات أهمية تاريخية وفلسفية على قدر كبير من الأهمية، بيد أنه حرم الكتاب من اضافة منهجية حاسمة في نهج دراسات الصور، تتمثل في استخلاص معايير التأليف الخطابي للصور الجزئية في الأنواع أولا ثم في النصوص ثانيا، وايجاد تصور راجح عما يمكن أن يشكل معايير بلاغة التمثيل العربي الاسلامي للآخر في العصر الوسيط.

٣ - تركيب:

من خلال كل ما سبق يمكن الانتهاء الى أن المحاولتين النقديتين للباحثين المغربيين: «فريد الزاهي» و«محمد نورالدين أفاية»، بصدد معيار «الصورة»، في علاقته بمفاهيم «الجسد» و«المقدس» و«الآخر»، وفي جدله مع حدود: «اللغة و«النوع» و«البناء النصي»، وتمثيله المختلف والمتعدد للوعي الجماعي والمتخيل الثقافي، قد أثبتا ضمنيا عبر خطوات التحليل المتباينة، ان الصورة امكانية ذهنية لا تفتقد الى مضمون واقعي أو متخيل، حسي أو تجريدي، وهو المضمون المستند الى خبرة وحدس معرفيين أو ان تجليه في هيئات فنية وخطابية شتى، وهي المحصلة المركزية التي تفضي بنا الى استيعاب الكون الصوري بوصفه معلولا ذهنيا منفتحا، وليس مجرد ماهية موضوعية، بل وباعتباره بناء كيفيا مميزا، وتشكلا نوعيا دالا، ومعيارا رؤيويا راجحا في استبطان الخطابات المعرفية والجمالية. فالموضوعات والأفكار والوظائف يمكن أن تتكرر، بيد أن الصورة التي تؤلف بين هذه المكونات جميعا في وضعية أسلوبية فريدة لا يمكن أن تنجز إلا مرة واحدة، وفي سياق واحد، عاكسة ثراء ممتدا من الرؤى والدلالات. وبناء عليه فإنه اذا كانت للصورة مثيلات توظف تلك المكونات ذاتها في سياقات نصية مغايرة فان الآصرة التي ستجمع بين الصور، في هذه الحال، لن تكون آصرة التطابق، وليدة التكرار، وإنما ستكون آصرة التجانس قرينة الانتماء الى سياق «نوعي» مخصوص، تتوسل فيه الصور بنفس وسائل التبليغ والتشكيل، وتترجم فيه قيما موحدة لمتخيل ثقافي فريد. هذه هي الخلاصة العامة التي تمدنا بها القراءة التركيبية للمؤلفين معا وهي الخلاصة التي تثري مراحل تحصيلها بكشوف ذهنية عذبة، وقلق وحيرة محببتين.

الهوامش

١ – صدر عن: دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ٢٠٠٠.
٢ – صدر عن : المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ٢٠٠٠.
٣ – نفسه: ص١٤٦.
٤ – نفسه، ص٢٢–٢٣.
٥ – نفسه، ص٨٧.
٦ – نفسه، ٨٧.
٧ – نفسه، ص١٩.
٨ – نفسه، ص١٩.
٩ – نفسه، ص٢٠.
١٠ – نفسه، ص٢١.
١١ – لمزيد من التفاصيل بصدد مفهوم «الصورة الذهنية»، راجع:
– شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ٢٠٠١، ص١٤ وما بعدها.
١٢ – الغرب المتخيل، ص٢٠٩.
١٣ – نفسه، ص٢١٠.
١٤ – نفسه، ص٢٣٤– ٢٣٥.

حــول الأدب السـودانــي

أحمد الشريف*

في نظرة سريعة الى خريطة الإبداع العربي سنجد أن الأدب السوداني لم يأخذ حظه من الانتشار بين القراء والنقاد، يستثنى من ذلك الطيب صالح ومحمد الفيتوري لكن الاسماء التي قبل وبعد هذين المبدعين لم تأخذ حقها حتى الآن.

الأسباب كثيرة لعل أهمها عدم وصول الكتاب السوداني الى القراء والنقاد وهذا يرجع لصعوبة نشر الكتاب السودانيين لأعمالهم، نظرا للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاضطرابات الكثيرة هناك وسبب ثان يعود الى كل من الكتاب السودانيين والقراء والنقاد العرب فقد تم الاكتفاء بالاسمين سالفي الذكر ولكن من ينظر الى خريطة الابداع السوداني ويتوقف عندها سيعثر على أسماء وأعمال لها وزن مثل: ابراهيم اسحاق، محمود مدني، عيسى الحلو، مختار عجوبة، علي المك، بشرى الفاضل، عبدالعزيز بركة ساكن.

ومن الشعراء هناك أسماء لافتة من المجذوب الى محمد أحمد عبدالحي حتى الجيل الجديد مثل عاطف خيري، وفي هذه الاطلالة سأتوقف عند أربعة كتاب من أجيال مختلفة على أمل أن تكون نافذة تظل مفتوحة على هذا الأدب المهم في ثقافتنا العربية.

«أخبار البنت مياكايا»
روح الماضي في الزمان الذي يأتي

إبراهيم اسحق، قاص فريد، واسم لفت الأنظار إليه منذ صدور انتاجه الأول، عام ١٩٦٩، «حدث في القرية الخرطوم» حتى آخر أعماله «اخبار البنت مياكايا»، «عالم الرواية، محتشد، متشابك وشديد الايجاز. يرتكز على اللغة والتاريخ والحكايات الخرافية والخيال الذي يسعى لإقامة عوالم مدعومة بحكايات الاجداد ووصف أدق الأشياء في عالم الماضي البعيد. «أخبار البنت مياكايا»، رواية قصيرة، لكنها امتلأت بأحداث وشخصيات وحكايات الزمن الغابر، فكما أشار الكاتب في مقدمة الرواية، فإن هذه الرواية تستوحي تاريخا يسلك أحداثها مع القرن السادس عشر الميلادي. وجل مواقعها بالنيل الأبيض، من ملتقى النيلين حتى مشتبك السوباط وبحر العرب في النيل الاستوائي. ومثل كل الروايات المستوحاة من التاريخ؛ أو تلك التي اتخذت من الثقافات المغايرة لما يعهده القراء معرضا، مثلها كلها تحتاج من الروائي لأن يورد بعض الألفاظ في أصلها اللغوي المغاير للغة القراء. هذه الألفاظ قد تشتمل على أسماء بعض المواقع والألقاب والمناصب والمؤسسات وأسماء النسبة، الى جانب

* كاتب من مصر

تعابير ثابتة في التعامل اليومي. وما هذه في هذا النوع من الرواية إلا أدوات لتقريب الشقة بين واقع القارئ والواقع الذي يطلع عليه. لهذا فقد ألحق الكاتب حواشي في نهاية الرواية: لكي يتمكن القراء من متابعة الرواية عندما تقابلهم كلمة أو لفظ غير مفهوم في المعرفة اللغوية العربية.

منذ أول فقرة في الرواية، نلحظ تشابك وتعدد الرواة والشخصيات، «جليل يغالطني يا حازم، من الذي يعرف هذه الأعاجيب هنا غير عمر وعبدالقادر. يقول لي، ولا أجدني أرضى، أقول له يا جليل أقول لك حكاها لي رجل في محطة «لواري» على الرمال وراء «ود عشانة» تحت القمر والليل صاف وحله «المساعد» تكركر فوق اللهيب بحيكها لنا ذلك «الحساني» القادم من بادية «الدويم»..(ص٩)

يمكن بسهولة في تلك الفقرة رصد الأماكن المتعددة والشخصيات الكثيرة وأيضا أسلوب ابراهيم اسحق، أسلوب موجز وغني يحتاج الى أكثر من قراءة كي يصل القارئ الى النبع الصافي الذي يغذي شرايين الرواية. شخصيات «أخبار البنت مياكايا» يقول الراوي عنهم، إنهم «أبناء الطبيعة» لذلك يتصارعون كالجواميس وبشراتهم تجمرت الى مثل أكباد الإبل ووجوههم عندما تشوه تصبح كالذي تمضغ في أحشائه الأفاعي، وهم حذرون ينسابون على تعاريج الشط كالثعابين، يتحركون عندما تموت الشمس ويهبط الظلام على الكون، يحيط بهم عواء الذئاب والثعالب والصقور التي تداوم على خطف الأرانب والقطى والجديان. عندما ترجع الشمس وتكشف أماكن الأنهر والبحار ومجاري الأودية وغابات السنط والجبال وجذوع الاشجار والبردى في المستنقعات وطين الماء الضحل، يمكثون في قطياتهم حتى «يظلم الليل لمثل لون الغراب» (ص٦٣). حتى علاقة الحب بين «مياكايا» و«غانم» والتي كاد غانم أن يجن بسببها وقد فقد صديقه في النهاية من أجل هذه الجميلة الرشيقة والتي لم تظهر إلا بعد أن اسود الليل كالغراب الأسحم. علاقة الحب هذه تمت أيضا في الظلام، الرواية لا تمتلئ بالظلام والليل وحسب بل بالسحر والطلاسم والأرواح التي تسكن التماسيح والشمس والأشجار وتمرق وتطوف حول الأحياء وتذهب أحيانا الى الأجداد. هذه الرواية تعود بنا الى البدايات أو البدائية حسب التعبير الشائع، الراوي يتكلم عن الزمن الأول وأصل الشجرة الأول وأول الفجر والغابات البكر والصحارى الأم والقنص والصيد بالحراب والنبال والخناجر وانتفاء عديد من المعايير، «ربما تذهب لتحرر أعرابيا هو صديقك من أسار السود فتقع بنفسك في أسار الأعاريب» (ص٣١) حتى رحلة غانم وعون الله والموفي من أجل مياكايا والبحث عن جلود التماسيح والفهود والنمور وسن الفيل وجلد فرس البحر والمسك الذي في ابط التماسيح وريش النعام. هذه الرحلة انتهت بقتل الموفي ودفنه تحت شجرة كي تلازم روحه «أرواحها» المضيافة في الزمان الذي يأتي».(ص٧٣) شخصيات الرواية وأحداثها المتشابكة وعالمها الذي يبدأ عندما تختفي الشمس دفعتني الى الوقوف عند بعض العلاقات الغريبة، كعلاقة إنسان الرواية بالشمس، علاقة تشبه في صراعها العلاقات الإنسانية، فالشمس تموت وهي لا تموت فقط بل تموت حسدا ولا تتخيل متع الانسان في خفايا الليل، فهي تحسده طوراً وتسخر منه طوراً ويمكن أن تشي به وعندما تجيء تترنح من غيبوبة الليل، يقول غانم، إنها مثل الأخ الغريب، لا تعلم متى تضاحكه ومتى تحذره، يسمع ناس «عون الله» بأنهم كانوا يحاربون الشمس أيام «نيكانج» البطل الملك المقدس الذي أسس للشلك مملكتهم ونظامهم الحالي هو وابنه داك الذي حكم من بعده واصبح له طرف من الطقوس، هذه العلاقة الصراعية مع الشمس لا تشبه، علاقة الانسان البدائي بالشمس عندما كان يشعر بالخوف وهي تغرب، اعتقادا منه، إنها ربما تختفي للأبد. ضمن العلاقات التي استوقفتني أيضا في الرواية علاقة الاشخاص أصحاب الثقافات والأجناس المختلفة ببعضهم «غانم» أحب «مياكايا» وهي تختلف عنه في الجنس واللسان، فهي وحيدة «الرث» في الاناث، والرث بكسر الراء... الملك الحاكم عند الشلك، لكن غانم من الحُمر، لذلك قالت العجوز «كوناتايا»، انه لابد قد أصابها جنون العشق، مع ذلك فعلاقة الحب اكتملت، رغم الصراع والقتل واختلاف اللسان. ذلك التآلف بين الأجناس والثقافات المختلفة، كان نتيجة للحياة المتداخلة المشتركة بين البشر على تلك الرقعة الجغرافية، قبائل وسلالات كان لها شأن عظيم، «الحسانية» و«الجعافرة» و«الجموعية» وجاء بعدهم أمراء العرب وأصبحوا كالملوك في بلاد السود، عندما جاءوا واختلطوا بهم، كان هذا الامتزاج الجميل بين الثقافات والاجناس، مثل هذا الامتزاج في الرواية: المعلة، غانم، الموفي، عون الله، الزلال، مياكايا، كوناتايا، عين الحور. وكان ينبغي ان يأتي كاتب من طراز ابراهيم اسحق، كي يقص علينا حكاياتهم وأساطيرهم، لا يقص فقط، بل يقص بشكل شديد الخصوصية، غني بالرموز، لأن كثيرا من الخلفيات الكونية والسياسية والتراثية التي وردت عندهم تسربت هنا الى المجال القصصي. ذلك القص الثري والذي لا

يعتمد على بداية او نهاية الحكاية، بل على استرجاع رموز وأساطير وحكايات خرافية يخشى عليها من الضياع أو النسيان، هذا القص سمة من سمات عالم الكاتب. كثير من الكتاب ذكروا أو جاءت بين ثنايا سطور كتاباتهم كلمات مثل «العنج» و«نيكانج» و«تقلي» وربما يتوقف الواحد منهم قليلا عندها لكن اسحق جعل همه، تأسيس وإعادة هيكله لعالم ما وراء هذه الكلمات. هذا التأسيس يتكئ على فلسفة الكاتب، لذا عند القراءة الدقيقة، يمكن أن نقرأ فقرات وسطورا، تجلي لنا رؤية الكاتب للطلاسم والأحاجي الكونية، فقرات وسطور وكلمات نثرها بدربة وخبرة عميقة:

«إلام هؤلاء يحتكرون الغابة ويتملكون النهر؟ فكأنما الكون بأجمعه تم تقسيمه ضحى منذ نوح، ولم يعد لإمكان تواصله قطعا من سبيل».(ص١١)

«من جهة النهر، هدأ الحال تماما فلا شجار ولا غزل إلا قرقرة الماء على الجروف. كالأبد يهمهم الدفاق بأسرار كونية كالطلاسم».(ص١٧)

«كأن الدنيا بأسرها ولدت من جديد عندما عوعى الديك».(ص١٣)

تظل لهذه الرواية «أخبار البنت مياكايا» بعد القراءة الثالثة او العاشرة غموضها الخاص ويظل لشخوصها طقوسهم وقرابينهم التي لا يمكن لأحد سوى الأرواح الخفية فهم مغزاها.

«صالح الجبل»
الدروب طويلة والحياة مرة

د. مختار عجوبة من الجيل الذهبي في الكتابة السودانية، وهو له فضل على الأدب السوداني، تحديدا، القصة فقد أصدر عام ١٩٧٢، كتابه الهام «القصة الحديثة في السودان»، هذا الكتاب القيم علامة بارزة في مسيرة الكاتب وتاريخ القصة السودانية. مؤخرا صدرت طبعة جديدة منه عن «مركز الدراسات السودانية» بالقاهرة. وايضا أعاد المركز طبع مجموعته القصصية «عندما يهتز جبل البركل» ومعها مجموعة قصص «السمرتوية»، صدرا معا في كتاب واحد. كذلك صدرت في طبعة جديدة، روايته «صالح الجبل» ، د. مختار عجوبة الآن استاذاً أكاديمياً. اضافة الى مشاركته في العديد من الندوات والمؤتمرات عن الثقافة والادب. وهو مثل عديد من الأدباء السودانيين، قليل الانتاج. كما ذكرت اصدر ثلاثة كتب في مجال الأدب، منها كتاب في النقد الأدبي، في الحقيقة هذا الكتاب الأخير كان يكفي وبجدارة، كي يجعله اسما بارزا في الحركة الأدبية السودانية، لكنه، شارك الأدباء انتاجهم، فاصدر مجموعة قصص ورواية «صالح الجبل» هذه الرواية سأفتح حوارا سريعا معها، ومع القصص التي سبقتها، لان هناك ملامح مشتركة بين الرواية وبين القصص. لعل هذه القواسم المشتركة تتمثل في، وجود شخصيات تكررت في القصص والرواية وبتنويعات مختلفة.. شخصية «فتح الرحمن»، كان «سفليا» يمارس الروحانيات في خلوته (ص٦٥، صالح الجبل) نفس الشخصية او قريبة منها، شخصية «ود حبوبة»، الذي أقام خلوة وقال عنه اهل القرية انه على علاقة بالجان والعالم السفلي (اذكروا محاسن موتاكم، عندما يهتز جبل البركل)، كذلك وجود النهر والجبل بصورة لافتة، (عندما يهتز جبل البركل)، يقول الراوي في القصة التي تحمل اسم المجموعة، «ان لهذا الجبل قصة لا تعرفونها، في هذا الجبل يسكن قوم من «العنج» يملكون سواقي من الذهب والفضة»،(ص١٦)، كذلك في رواية «صالح الجبل»- المشترك بين عنوان القصص والرواية كلمة «الجبل»- نجد جبل ابن عوف «صالح الجبل»، ذلك الجبل العجيب الذي سكنه قوم أشداء، ويرتوي من جداوله، قوم عطاش للمحبة يرتشفونها وهم سكارى بوجدهم. هل «الجبل» رمز للسودان عند مختار عجوبة؟ ام حنين للزمن القديم وعالم الروحانيات والمتصوفة الذين كانوا يتركون العالم والدنيا خلفهم من أجل البحث عن الخلاص؟، «أتمنى أن أكون متصوفا، أسير حافي الأقدام، عاري الرأس في صحراء بلادي على وجهي هائم لا زاد ولا ماء» (ص٨٣) (صالح الجبل) لقد تكررت كلمة «الجبل» في كثير من أعمال الكتاب السودانيين، وقد فسرها د.عجوبة في كتابه «القصة السودانية»، بأن الكتاب يقصدون بها السودان بشموخه وثقافته المتعددة.

ومن الخصائص المشتركة بين القصص والرواية، الشخصيات الملتبسة والتي لا نعرف، هل هي ذكر أم أنثى، شخصيات لها سمات وافعال غريبة، مثل شخصية «السمرتوية» من مجموعة (عندما يهتز جبل البركل)، هذه الشخصية تكررت في رواية (صالح الجبل)، لكن هذه المرة جاءت على هيئة «الملكة ناصرية» آخر ملوك «العنج»، أما عن النهر «النيل»، فقد تحول في أعمال د.عجوبة الى كائن حي يحضر ويغيب ويشتد ويضعف ويدخل في أنسجة البشر والحيوانات الذين يعيشون الى جواره. «فذهبت الى النيل وكانت مياهه أكواما كالقطن المتراكم او السحب التي حملتها الرياح في عنف تتدافع

وتتسابق وكان مندفعا قويا تغير طعم مياهه العذبة حين تكون هادئة صافية». (ص٥٢)، (صالح الجبل) اضافة الى ما ذكرت، يمكن أيضا ذكر سمة الحنين الى القرية والى القبيلة والعشيرة والهرب المستمر من المدينة، زد على ذلك، كثرة الاستشهاد بالشعر والأغاني الشعبية واختراق مقاطع شعرية وفقرات الغناء للسرد والحكي. لعل اللافت في رواية (صالح الجبل) كثرة المتقابلات او الثنائيات المتضادة، الصراع بين «العمدة» وبين «الأب» ثم طمر الأب للمقبرة أو المدينة الاثرية خوفا من استيلاء الحكومة على أرضه، والمحاولة المستميتة من جانب علماء الآثار، للبحث عن هذا الكنز المفقود «اليزابيث مورقان»، الباحثة الأجنبية التي تعمل محاضرة بقسم التاريخ والدراسات الاثرية، كانت تقول، انها ومعها باقي العلماء، يئسوا من الحصول على دليل واحد يمكنهم من تحديد هذه المدينة، ثم التضاد بين شخصيتي «روضة» الفتاة الجميلة التي كانت تحب لقاء الشباب والتي عادت من الخرطوم مع أمها بعد وفاة أبيها ورضيت بالعناية ببعض الأغنام والقليل من الزرع. وشخصية «عواطف الشيخ» جربت الحياة وخبرتها وهي لا تصمت أبداً على شيء، تخرجت في الجامعة تحسب لكل شيء حسابا، وصراحتها كضربة سيف مباغتة ومحكمة. ثم شخصية «النورابي» الذي يحب الرقص والغناء، وشخصية العم «عبدالله» الحازم والذي يطلب من «صديق» البعد عن النورابي، «يا ولدي الزول ده أبعد عنه.. ما تجيب لنا كمان سمعة في البلد». (ص٦٠)، تمتلئ رواية (صالح الجبل) بالشخصيات والحكايات والاساطير وشطحات المتصوفة ومعاناة البسطاء والفقراء في قرية من قرى السودان، تلك القرية التي امتلأت بالناس على اختلاف ثقافاتهم من بدو رحل الى افارقة وعرب وانجليز وخارجين عن القانون ولصوص وتجار ومن لا يجدون قوت يومهم. لقد استطاع الراوي حشد العديد من الاشخاص والاحداث داخل تلك القرية. كان الحكي والسرد ممتعا عندما، كان الكاتب يترك شخصياته يتكلمون ويتحركون ويشربون «المريسة» في الصيف و«الدكاي» في الشتاء، ويلعبون ويغنون، لكن عندما يتحدث «صديق» الراوي المثقف، عن مشاكله وقضاياه الوجودية. كنت اشعر، كأنني خرجت من مشاهدة عالم رائع وجميل ودافئ الى عالم كئيب، يمتلئ بالأحلام والكوابيس، وما أكثرها في الرواية.

مع ذلك، فان حوار «صديق» مع «روضة» ص٧٦، ٧٧، حوار انساني عميق، كشف شخصية «روضة» و«صديق»، «طلعوني من تانية وسطى عشان اجي احش القش وارعى الغنم.. يا حليلي يا صديق.. ما تساعدني (شعرت بحنين دافق لها.. رنة الحزن في صوتها شدتني اليها).

ذلك الحوار الرائع اعتبره مع الصفحات التي يصف فيها الراوي الجبل ص:١٠٦، ١٠٩) قلب الثمرة في الرواية.

رواية الطواحين

الرواية تتحرك في عالم الفنانين التشكيليين بصفة خاصة وعالم الشعراء والمثقفين بصفة عامة. وهناك روايتان مصريتان، توقفتا عند هذين العالمين، (حافة الليل)، رواية أمين ريان والتي صدرت عام ١٩٥٤، جعلت الفنانين التشكيليين وعالمهم محورا لها، بالمناسبة أمين ريان، له كتاب أيضا بعنوان (الطواحين) صدر عن هيئة الكتاب المصرية ١٩٨٧، الرواية الثانية (المسرنمون) للروائي حسني حسن، صدرت عام ١٩٩٨، وجعلت قضايا المثقفين وأحلامهم وتمرداتهم محورا هاما لها. بلاشك، توجد روايات أخرى، اقتربت وتماست مع هذا العالم، على سبيل المثال، رواية (الآخرون)، للكاتب التونسي، حسونة المصباح، صدرت عام ١٩٩٨، على كل، لهذه الروايات، رؤيتها الخاصة، لذا يجب الاشارة الى خصوصية (الطواحين)، لنلج اذن عالمها، الملمح الأبرز، تجلي الطبيعة بقوة وبمستويات متنوعة، جغرافيا (الطواحين)، تمتلئ، بأشجار الأكاسيا والياسمين، التمر هندي، الباباي، المسكيت، الايلانسس، البرتقال واليوسفي، اللوسينا والعرديب، شجيرات السنط والطلح والهشاب، أشجار الدفلى والقولدمور والاركويت، وتوجد اشجار نادرة ربما أتت بذورها بواسطة العصافير والحيوانات والريح وفي الغالب عن طريق مياه النهر المنحدرة من هضبة الاحباش كما تقول الراوية. كذلك بالرواية عدد لا بأس به من السلاحف والأرانب البرية المستأنسة والدجاج والأوز والنعام وحبارات وبجعات وعصافير جنة وود ابرق وهداهد وأطيار السقد والكلج كلج.. الطبيعة ومظاهرها، حاضرة برحابة صدرها وجمالها وايضا بغضبها وأعاصيرها وسيولها المدمرة، تقول (نوار سعد) احدى الشخصيات الرئيسية «الانسان أصله شجرة، وتقول إن شجرة مسكيت واحدة وعصفور، ودابرق، أكثر اهمية من عشرة مصانع للغذاء، ومليون من الجنود المدججين بالسلاح، وترسانة الاسلحة الامريكية لا تساوي في أهميتها ريشة فنان».(ص٢٨)، التفاعل بين شخصيات الرواية والانهار والغابات والحيوانات، أظهر حيوية العلاقات الانسانية

وجمال الطبيعة، التراكم التدريجي لمفردات الطبيعة، أفضى الى رواية تحتفي بالطبيعة وتعيد لها جلالها الوثني القديم، كان من الطبيعي أن يكون أهم الامكنة في الرواية، (المحراب وبيت مايازوكوف)، في قلب الغابات وبين الانهر والجبال. كلا المكانين رمز للخلاص والتماهي في الطبيعة. والطبيعة في الرواية ليست خيرة وجميلة حسب، بل أيضا قاسية ومدمرة، فعندما غضبت الطبيعة، اندفع من السماء مطر عنيف وقوي مع برق ورعد وسيول، «سمعنا صوت المذيع يعلن الكارثة القومية، المدينة تغرق، الأطفال يغرقون في الطين، انقذوا المدينة».(١٢٨، يمكن بايجاز ذكر أهم خصائص حضور الطبيعة في (الطواحين)، أ- الطبيعة كفرح انساني وجمالي ومعرفة وتأمل (المحراب، بيت مايازوكوف).

ب - الطبيعة كحماية من السجن والعنف والقتل، اختبأت سارة حسن من البوليس في كهوف مايازوكوف.

جـ- تشويه جمال الطبيعة، دفع مايازوكوف لليأس والاحباط والسفر ثم الانتحار، بعيدا عن المكان الذي عشقه، هذه الرواية تبدو لي، كأنها هايكو- رواية، نظرا: لعلاقتها القوية والجديدة في نفس الوقت مع الطبيعة. سأقطع وقفتي مع الطبيعة ونغوص معا في شخصيات (الطواحين).

١ - محمد المختار، شخصية محورية، له سمات جسمية ونفسية مميزة، طويل ونحيف، يرتدي جلبابا من التيل الأبيض، صامت ينشد العزلة والتأمل، كان رأسه أشيب عندما التقته (سهير حسان) على ذقنه شعيرات بيضاء أما شاربه فما يزال بسواد الشباب وعيناه ذكيتان مشعتان كأنهما شمعتان ابديتان تأخذان نورهما من نور الله، يقرأ (الطواسين) و(المواقف والمخاطبات)، طبيب نفساني غريب السلوك، كان يقضي وقته كله بميس الأطباء، يقرأ ويرتل القرآن ولا يذهب الى المستشفى وليست له عيادة خارجية، اختار العزلة في (المحراب)، كي يقوم بتمارين اليوجا وتعليم تلميذته (سهير حسان) أسرار النرفانا والنقاء. لكن النقاء كما يقول، صعب المسلك، طريق كأكل الجمر، مستحيلة، ولأنها مستحيلة فهي ممكنة بشكل أو بآخر، لقد استخدم اليوجا والصلاة والسفر والجوع والحرمان من أجل النقاء. وهل أفلح؟، لقد أخذ يحكي قبيل وفاته، عن فشله في الحياة واحباطاته وانه كان يريد أن يصبح صوفيا مثل الحلاج او ابن عربي ولكنه فشل؛ لأنه جاء في الزمن الخطأ.

٢ - سهير حسان أو (القديسة)، وهو الاسم الذي أطلقه عليها الاصدقاء وزملاء الدراسة، راوية الرواية. من خلالها نعرف العديد من الشخصيات والاحداث كانت دائما تحلم بالسفر في الدروب الطويلة، «قطارات من الريح بيوت وسحابات وفراشات أنهر تجري نحو البدايات وأشجار تطير نحو الله، أسماك تسبح كالعاصفة وكنت أحلم به».(ص٣٥) كانت تحلم بالفتى (محمد آدم) الذي فجر بداخلها أشياء كثيرة. كان في الثالثة عشرة من عمره، عندما رأته أول مرة، يلبس كالبدو، جلبابا وصديري أزرق، شعره كث، نعله من البلاستيك وعلى رأسه طاقية بيضاء وبيده عصاه، نموذج مصغر لبدوي، عيناه مستطيلتان بريئتان كعيني خروف وايضا كانت تفوح منه رائحة الشياه والروب، كان قصيرا ووسيما وله جسد رياضي رشيق وحاسة شم لا مثيل لها، مرحا ويحفظ كثيرا من الاحاجي وقصص الفروسية وبعض الشعر الدارج ويعرف أسماء الطيور كلها ومواسم ظهورها، إنه معلم (القديسة) الأول. لقد مات في حادث سير وهو في الثالثة عشرة. اعتقدت أن أباها وزوجها (نور الدين) هما السبب. أصيبت بحالات انهيار عصبي حتى التقت بالمختار، فتركت زوجها وعاشت في (المحراب) مع طبيبها ومعلمها الثاني.

٣- نوار سعد، أستاذة النحت ومحاضرة في تاريخ الفن المرئي، فوق الاربعين من العمر أو فيما فوق الثلاثين، لها عينان ضيقتان، لهما رمش جميل (أجمل من رمش أي امرأة خلقها الله في الآونة الاخيرة، ان رمشها أحلى من أذن فان جوخ)، كما قال ذات يوم (أمين محمد أحمد) الذي أحبها بجنون. هي دائما، رقيقة بها أنوثة دافقة وهذا «سلطانها» كما يؤكد (أمين محمد أحمد)، نوار سعد، تعشق الرجل وتعتبره أهم قضايا وجودها، قالت ذات مرة: أنا امرأة بسيطة أحب فاسيلي كاندنيسكي وميشيل فوكو والجنس أنا مخلوقة بسيطة»، ص٥٤ (القديسة) كانت تنزعج من نوار، عندما تبدي رغباتها الجنسية ولا تتردد في أن تقول لرجل أعجبت به «أنا أريدك» المدهش في هذه الشخصية، انها خرجت من بيئة شديدة الفقر، كان الجوع صديق أسرتها، الجوع الذي هو نتاج العوز والفقر والفاقة. عبر صفحات متعددة، ١٠٣: ١١٣. فتح لنا الكاتب قوسا كبيرا، كي نعرف معاناة الجوع والقهر. عبر شخصية (نوار سعد) أخذنا الكاتب من عالم اليوجا والنرفانا والشعر والفن التشكيلي وجمال الطبيعة الى عالم واقعي، شديد الايلام والبؤس.

٤- مايازوكوف. أو مايا العزيز، كما يسميه الطلاب، إنه فنان روسي، درس الفنون بروسيا وباريس وتخصص في النحت ونال درجة الدكتوراة بجامعة موسكو، أستاذ الجميع وصديق

الجميع، يذهبون الى مرسمه المفتوح بالجبل والى بيته، جاء للبلاد الكبيرة بعد موت صديقه (مداح المداح) الذي قابله في موسكو وعرفه على الشرق، كان مايا، رجلا عاطفيا وإنسانا رقيقا كالنسيم، قلبه شارع عام، وملك مشاع لا تحده جدران السياسة أو الفكر. كانت صدمته كبيرة، عندما طلبت منه السلطات مغادرة البلاد.

٥- مداح المداح، صديق مايا زوكوف، بعد موت (المداح) كان مايا يحتفل بذكراه سنويا، وكما تقول عنه نوار، كان (المداح) مغنيا سهل الروح صعلوكا ومرحا، لا يعرف الحزن لقلبه سبيلا، وكان يحب كل شيء: المأزق، حرب حزيران، المرأة، السلام والخمر، ولو انه كان يعشق جمال عبدالناصر، الا انه كان لا يرى في الصراع العربي الاسرائيلي إلا سوء تفاهم، مجرد سوء تفاهم بين طفلين لأم واحدة وهي: الأرض، كان يؤمن بأن حل القضية العربية الاسرائيلية لا يمكن بالرصاص والحرب الاقتصادية ولكن في المعايشة السلمية بين العربي والاسرائيلي وفوق دستور غير عنصري وقانون عادل ونظام حكم ديمقراطي. لقد قال مايا: إن مداح علمه اللغة العربية والغناء العربي وزرع فيه حب الشرق.

٦- في الرواية شخصيات أخرى مثل أمين محمد أحمد وسارة حسن وآدم وحافظ، الذي قتل في السجن ودفنت جثته في مكان مجهول، حتى عثر عليها بعد جهد طويل من أصدقائه كذلك شخصية (سابا تخلى)، خادمة (نوار سعد) وصديقتها، سابا، لغز محير، قابلتها، نوار بسجن صغير لنقطة تفتيش بالحدود الوطنية الاثيوبية عندما حجزت نوار ليوم واحد بسبب حملها لتحف اثيوبية نادرة. تقول نوار، انها كانت في مقتبل العمر، جميلة في ملابس حبشية، لها عينان قلقتان كبيرتان مستديرتان كعيني ثعلب، لا تقرأ كثيرا من الشعر ولكن فقط شعر رامبو. لماذا شعر رامبو تحديدا؟ هل لأنه كان تاجر في هرر؟ قالت (سابا) إن رامبو عشق جدتها الرابعة وانجب منها طفلين ماتا غرقا وأن جدتها ماتت بعد ان نقل اليها رامبو مرض الزهري، أسرتها وكما ذكرت، ما زالت تحتفظ بأوراق مكتوبة بخط رامبو باللغة العربية وأخرى بالفرنسية.

بخصوص التكنيك ولغة الرواية. فقد استطاع الكاتب من خلال تكنيك حافل بالحوارات وأسلوب الرسائل التي تقطع الحكي والمناجاة والمنولوج الداخلي، إضافة للفقرات الطويلة والقصيرة في السرد وطريقة التقطيع السينمائي، استطاع أن يجنب روايته البطء وان يحتفظ بمادته الروائية، في حالة من الحركة والسخونة وأيضا حشده لأسماء فنانين تشكيليين وكتاب أوحى بمناخ حقيقي تدور الرواية فيه: مايكل انجلو، روفائيل، سلفادور دالي، هنري ماتيس، فان جوخ، بيكاسو، جويا، بول كلي، شاجال، مايا كوفسكي، بابلونيردا، فوكاياما، طه حسين، الطيب صالح، النور عثمان أبكر، جورج لوكاتش، ادوار الخراط، ناجي العلي، الشيخ امام، ناظم الغزالي وغيرهم وقد حاول الكاتب استخدام لغة مشاكسة، كأن يبدأ الجملة بـ«قال فلان كذا»، ويضع نقطة، ثم يعيد تكرار الجملة في السطر التالي، واشتقاق كلمات، مثل مجاسدة مجانسة، يفارشني، واضافة ألف ولام التعريف للمضارع، استعماله كاف التشبيه بكثرة. الحوار، كان في مجمله باللغة العربية الفصحى، ربما، لان معظم الشخصيات مثقفة، الى جانب بعض المفردات من اللهجة السودانية، يوجد خطأ في السرد، ربما بسبب السهو او النسيان، في صفحة ٣٧، نجد الراوية تقول، انها كانت تصغر الفتى (محمد آدم) بثلاث سنوات، كان الفتى في الثالثة عشرة من عمره، إذن هي في العاشرة. ثم نجدها تقول في صفحة ٤٣، انها كانت في الثالثة عشرة. هل هذا يا ترى خطأ الراوية أم خطأ الكاتب نفسه؟ كذلك يوجد خطأ آخر، تمثل في الخلط بين اسمى، نورا ونوار، ولكن هذا الخطأ، ربما يكون من الأخطاء المطبعية. اللافت في تكنيك الرواية، أن الراوي أنثى وهذا بعد هام سواء على مستوى التقنية أو الرؤية.

هناك اشكاليتان، يجدر بي التوقف عندهما، أولا: فكرة الوطن، وهذه الفكرة صارت تطرح بشكل متزايد في أدبنا العربي، يكفي ذكر أسماء مثل، رؤوف مسعد، جبار ياسين، حسونة المصباحي وغيرهم، من أسباب بروز هذه الفكرة، الفقر والظلم والواقع المرير الذي يمر به الناس والكتاب، سيما في بلادنا، مما أدى الى هجرة الكتاب وغيرهم الى بلاد أخرى، أدى ذلك بدوره الى ازدواجية الانتماء وطرح فكرة الوطن (نوار سعد) قالت: ان «وطنك هو المكان الذي يحتويك» ص٧٨ وقالت ان (مايازوكوف)، قد استطاع أن يخلق لنا واقعا جميلا في بلادنا، لقد شيد المرسم والمغارات وزرع الأشجار وجلب الحيوانات والبشر أيضا، بشر من جنسيات عدة، عرب، أوروبيون، آسيويون، أفارقة، صعاليك ورجال دين متطرفون، ورجال مسالمون مسامحون، شحاذون ومحسنون، مثقفات، داعرات، شعراء وأنبياء كذبة، الجميع في ساحة بيت (مايازوكوف) لقد استطاع وهو الغريب، أن يزرع في (نوار سعد) وباقي الأصدقاء، الاحساس بالمواطنة، فالإنسان وفق

رؤية مايا، يستطيع أن يخلق طرفه الموضوعي، وبقليل من البحث يمكن أن يجد في بلاده ما يسعى إليه. من المفارقات، أن مايازوكوف نفسه، لم يقدر على العيش في بلاده؟ تبدو المسألة ملتبسة، مع ذلك لا بديل عن البحث داخل وطنك وخارج وطنك، والتواصل مع الآخرين، ربما تضيق المسافات، وتصبح المأساة عالمية، والفرحة لها طابع عام وممتد والحب أسطورة، كما تمنت (نوار سعد).

ثانيا، فكرة الخلاص، من اول صفحة حتى آخر صفحة، نجد فكرة الخلاص تؤرق معظم الشخوص، لقد اعتقد (المختار) أن خلاصه، يمكن أن يكون في العزلة والتأمل، وتصور (مايازوكوف) ان الخلاص بالفن والتسامح والوطن البديل. على فكرة (المختار) و(مايازوكوف)، كوجهي العملة، في اختيار المكان واختيار طرق الخلاص، (المحراب وبيت مايازوكوف) بين الغابة ووسط الطبيعة. والايمان بالفن والمعرفة، لقد كان (مايازوكوف) يكرر «إن المختار يشبهني كثيرا ولحد ما نصفي الآخر».ص٥٨ كذلك اعتقدت (نوار سعد) ان خلاصها بالجنس، وسار كل من حافظ وآدم وسارة حسن في طريق النضال السياسي، وحاول (أمين محمد أحمد) أن يموت حيا في (نوار سعد)، لقد تشابهت واختلفت دروب الخلاص، لكن يلوح أن لا خلاص سوى بالاشتباك مع الحياة ذاتها، فالحياة تبدو سلسلة مستمرة من البدايات.

أعمال طارق الطيب

طارق الطيب، سوداني، ولد لأبوين سودانيين ونشأ ودرس وعاش ربع قرن في القاهرة قبل ان يسافر الى أوروبا. إذن هو سوداني النسب، مصري النشأة والتكوين، الطيب، له ستة أعمال، بينهم مسرحية بعنوان «الأسانسير» كتبها بالعامية المصرية. مع ذلك فالشريان السوداني، ينبض داخل الكاتب وأعماله، روايته الاولى «مدن بلا نخيل» تحكي عن «حمزة»، الذي ترك قريته السودانية «ود النار»، وانتقل الى عدة مدن من اجل حياة أفضل.

لذا فكونه مصريا سودانيا، فان ذلك بلاشك يعطيه حساسية خاصة، ويفتح له آفاقا واسعة للابداع، كما قال الكاتب الكبير، الطيب صالح، في تقديمه لمجموعة «الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء»، يمكننا الآن الدخول الى عالم طارق الطيب، ولعل سمة الحنين من السمات التي تغلف أغلب أعماله. الحنين لبشر وأماكن وحكايات، تسربت في الأعماق منذ الطفولة وفترات التكوين الأولى، تجلى ذلك الحنين بدرجات متفاوتة، وصل ذروته في مجموعتيه القصصيتين، «الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء»، و«اذكروا محاسن»، هناك شخصيات وأماكن ذكرت أكثر من مرة بتنويعات متعددة، شخصيات، «عم اسماعين اللبان»، و«أم علي»، «عبدالمالك»، الأب، الأم، الأخوة والأقارب والأصدقاء، وأماكن ومفردات بعينها، الشارع والحارة والبيت والمدرسة والترعة والمقابر القديمة، والنخلة وشجرة الليمون وقضبان القطار، «ما زلت أذكر هذه النخلة وهذا المكان» ص١١٦ (قصة، يجب أن يغادرونا، م، الجمل لا يقف خلف اشارة حمراء)، الحنين لبشر وأماكن ومفردات شديدة الخصوصية، يجعلنا نتوقف عند دور الذاكرة في أعمال، طارق الطيب، «ما اسهل أن نعود بالذاكرة الى سنين مضت، وما أصعب أن نتحلل من حبائلها دون حنين ممزوج بالأسى. أجهد نفسي في طرد ذكرياتي من عقلي وأتشبث بها في آن. هويتي ضاعت، حائرا أقف في منتصف الطريق بل في نهاية الطريق، أحمل رأسا مخضباً بالذكريات» ص٦٣، (قصة، طفو فوق الذكريات، م، الجمل لا يقف...)، يمكن الاستشهاد بأكثر من فقرة، تدشن دور الذاكرة. مجموعة «اذكروا محاسن»، يحكي فيها الراوي عن رغبته في البوح والخلاص عن طريق استرجاع الحكايات، فهو لن يرضى أن يموت بغير حكاية، «حكاية لن تؤذي أحدا»،ص١١، حتى في كتابه «حقيبة مملوءة بحمام وهديل»، – مع ان هذا الكتاب ينتمي لمرحلة جديدة– نجد عبارات عن الذاكرة التي تحمل لنا الماضي وتظهر لنا المصائب أخف ص٣٣، لاشك أن الذاكرة لعبت دورا كبيرا عند معظم الكتاب، سيما الذين تركوا بلادهم وهاجروا، لأسباب شتى، الذاكرة كانت في كتاباتهم، بمثابة– ولن أقول بديلا عن– البيت والوطن. فالذاكرة، ذاكرة الكتابة تحديدا، تعني حماية البيت الأول والمكان من خطر التلاشي والنسيان. تعني أيضا، القبض على كل كلمة وجملة وحكاية حدثت في الوطن، تبدو الذاكرة في تلك الحالة، كأنها حفر مستمر لاستخراج ما هو غائب وجعله حاضرا باستمرار، الذاكرة وفق هذا التصور، تعني الهوية. اضافة الى ما ذكرنا يمكننا رصد سمات أخرى في أعمال الكاتب.

١– يقول الراوي في رواية «مدن بلا نخيل»، «إن له مع المقابر ألفة وحبا»، ص١٨، كما انه يشعر بارتياح عميق لاكتشافه أشياء ثابتة لا تتغير في الكون، كما انه يشعر بالتشتت والغربة عندما تجري الأرض تحت قدميه. هذا الحب للمقابر وذلك الشعور المريح باكتشاف أشياء ثابتة لا تتغير في الكون، في بعد من أبعاده وكما ذكرنا سابقا، يعود للرغبة في الحفاظ

على المكان الأول، وفي بعد ثان، محاولة لعمل توازن داخل الانسان، كي يحمي نفسه من المتغيرات السريعة ومحو الهوية الذي يمكن أن يحدث: بسبب الجري خلف الجديد أو بسبب التراكمات الثقافية المختلفة عن الثقافة الأم.

٢- في أعمال الكاتب، إدانة واضحة للعنصرية والتعالي الأوروبي. بداية من «مدن بلا نخيل» يحكي الراوي عن «أدهم» الذي يعمل في أحد أسواق الخضر والفواكه في باريس ولا تقابله «مشكلات سوى مشكلات الأجانب والمضطهدين في كل بقاع الأرض» ص٦٣، وفي مجموعة «الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء»، فيها أكثر من قصة أظهرت عنصرية البعض، قصة «في انتظار سارة»، أحد شخوصها، نادل مقهى، يكره وجود الأجانب ليس في المقهى فقط بل في كل البلد. وقصة «يجب أن يغادرونا» بها رجل أعمى يقول، ان الأجانب هم السبب في المشاكل العديدة. كذلك قصة «مجنونة»، عندما ينسى الراوي نفسه ويتمتم ببعض كلمات، خرجت منه دون أن يدري وهو تحت ضغط نفسي شديد، نجد أحدهم يقول له، «عد الى بلدك واشتم هناك كما تريد» ص١٤٤، ربما خلاصة المشكلة، قالتها «حكيمة»، وهي شخصية الأم التي لا تعرف القراءة والكتابة في مسرحية «الأسانسير»، «يشتغلوا عندنا ويأخدوا أحسن المرتبات وولادنا يشتغلوا عندهم مرمطونات» ص٣٨، بالطبع هناك أبعاد وملامح أخرى لهذه المشكلة، لكن ليس هذا المقال مجالا لعرضها.

٣- توجد قصص، عبارة عن لحظات انسانية خالصة تذكرنا بالأبعاد الإنسانية في قصص، محمود البدوي ويوسف ادريس وعبدالحكيم قاسم، قصص مثل «مساومة» (م، الجمل لا يقف..)، هذه القصة جيدة شكلا وعمقا، شكلا أو تكنيكا، لأن الكاتب قبل أن يدخل بنا الى عالم الحدث الرئيسي، قدم لنا توطئة للمساومة الكبيرة التي ستحدث، هذه التوطئة تمثلت في الطفل الغني الذي يقدم الشيكولاته لطفل أفقر منه، مقابل أن ينقل منه بعض الواجبات المدرسية، ثم يصف الراوي، المساومة الأكبر، والتي تمت بين البائع، شجي الصوت، الذي يبدو عليه المرح والنشاط، وبين امرأة جميلة. في تصوري ان سرد أحداث القصة والبداية والنهاية لن يغني عن قراءة القصة. لكن تجدر الاشارة الى مهارة الكاتب وقدرته في القبض على لحظات عميقة في حياة البشر. يضاف الى هذا الاتجاه، قصة «عم اسماعين اللبان» (م، اذكروا محاسن) وقصة «أم علي» و«ياعسس العقارب يا حصيرة»، نفس المجموعة، قصة «أم علي»، عن امرأة، تحمل ابنها الكبير القعيد على ظهرها بعد الظهر، وفي الصباح تحمل الماء الى البيوت. قصة «يا عسس العقارب يا حصيرة»، عن الطفل «نور»، الذي أصيب بالغرغرينا وبتروا ذراعه، هذه القصص وغيرها، رحلة للامساك بالمشاعر الدفينة الحزينة والنبيلة، في حياة الانسان.

٤- بين ثنايا القصص، حس فنتازي ساخر، مثلا، الجمل الذي حين وصل الى الخيمة ضحك م (الجمل لا يقف...)، والجمل الذي يهمس في أذن مهرة، قصة «مداخل لخروج» م (اذكروا محاسن)، او امرأة جميلة يرضع من ثديها ضبع، كما في (حقيبة مملوءة بحمام وهديل» الكتابة بلا فنتازيا، تصبح وصفا مملا، الحسن الفنتازي قريب ومرتبط بالنفس. أي فعل عادي يقوم به الانسان، كتدخين سيجارة، أو ملامح الفرح او الحزن على وجه انسان وغيرها من الأفعال الروتينية، يستطيع الكاتب ان يحولها بفضل الحس الفنتازي، الى لقطات فنتازيا جميلة بها غموض، يقلق لكن لا يعتم. لقد قال الكاتب، إن كتابه (تخلصات الطيب)، سيكون مليئا بمجموعة من الحيوانات التي تتكلم وتتحرك، الهدهد، الضبع، الديك، الثور، ابن آوى، عناوين الكتاب أغلبها اسماء طيور وحيوانات. نقلة من نقلات الكاتب كي، يشعر القارئ انه في عالم غير واقعي ومفاجآته في نفس الوقت بروئية لا يتوقعها.

٥- عند قراءتي قصة، «جسد يذوب في عطر وألوان وفانوس»، (م، اذكروا محاسن)، شعرت انها تهليلة للجسد وأفراحه واسراره ولذائذه. السرد والوصف في هذه القصة، تم ببطء مضفور بمتعة في الحكي. وكأنما الراوي، سعى لتطويل وتمديد اللحظة، لا يريد بلوغ الذروة بسرعة، لحظة اللذة لا تتجاوز ثواني، لذا مددت واستطالت أثناء الكتابة، كي نصل ربما، الى اكتشاف جديد. هذه القصة، دعتني لاسترجاع المشاهد والعلاقات الجسدية، في رواية «مدن بلا نخيل»، نجد «حمزة»، وقد أحب «حياة»، زوجة التاجر الذي يعمل عنده. العلاقة الجنسية بينهما جعلها تحمل بطفل. زوجها العقيم اعتقد أن الطفل طفله، كذلك أحب «مهدي»، «مريم»، زوجة أخيه، في قصة «رب البنات» (م، الجمل لا يقف...) وقصة «شابان»، (م، اذكروا محاسن)، ارتبط الجنس فيها بالشذوذ، ثم قصة «في آن»، نفس المجموعة، حكي الراوي وهو طفل، عن خاله الذي كان يبيت عندهم ليلة مع زوجته، فتصرخ ويسمع منها اصواتا غريبة طوال الليل، «بينما أمه تؤنب أخاها في صوت مبحوح غاضب على طيشه وفيضان صبره» ص٦٣. هذه المشاهد والعلاقات الجنسية، على قلتها، لكن تبدو عنيفة

وخارجة عن المألوف ولا يستطيع أصحابها السيطرة على غرائزهم، جائز، لانهم سعوا بوعي أو من دون وعي، لتجاهل العالم المحيط بهم.

٦- نهايات القصص لا تحمل توقعات الراوي والقارئ معا، فالقارئ عندما يقرأ يتوقع عدة أشياء، لكن الكاتب قد اختار عدة نهايات يصعب على القارئ توقعها أو تخيلها، مع دخول هذه النهايات في السياق الطبيعي والمناسب مع القصة، حدثت هذه النهايات غير المتوقعة في قصص، «الفريسة»، «الجثة»، «في انتظار سارة» وغيرها.

٧- بعض القصص فيها توظيف للحكايات والأساطير القديمة. كما في «عين في عيون العين» و«مداخل لخروج»، من (م، اذكروا محاسن)، كذلك في كتاب (حقيبة مملوءة بحمام وهديل)، الاسطورة والحكاية الخرافية وظفت غالبا، من أجل، كسر حدة السرد واختراق الحكي وجعله أكثر تشويقا ومتعة.

الآن لنتوقف بعض الوقت عند اللغة والتكنيك، لقد كتب طارق الطيب، مسرحية «الأسانسير»، بالعامية، وقدم لها بكلمة قصيرة عن علاقته مع العامية والفصحى، ورأى أن العامية وهي لهجة اللسان الأولى منذ المولد، لا يمكن نزعها بسهولة، كما انه يعتقد أن هناك أحاديث تكون العامية فيها أعم والفصحى فيها أفصح، وتمنى في ختام تقديمه للمسرحية، أن تكون، «وصلتي هذه في محلها، وصلة بين العامية والفصحى، على أن تكون التفرقة بينهما عن احترام لكليهما لا عن كراهية واحدة للأخرى، وعلى ألا يصير مستقبلا كاتب العامية عدوا للفصحى وللغة الأم»،ص١١، يمكن القول، إن لغة الطيب، سواء الفصحى أو العامية، بمثابة أداة هامة في مشروعه من أجل الوجود والمعرفة، وإذا أردنا التدقيق، نقول مع آخرين، إن لغته، فيها من الغنائية قدر ومن الشفافية قدر ثان ومن الألغاز والمراوغة قدر ثالث، لغة تملك القدرة على التعبير، عن تلك المنطقة الغامضة أو المضببة لدى كل إنسان، حيث تختلط الأحزان بالأشواق والرغبات الدفينة بالمخاوف، خلاصة القول، لغة، تتفتح وتتدفق كالحياة ذاتها، بخصوص التكنيك، التكنيك عند الطيب، متنوع حسب المواضيع، تنوعت أساليب السرد والحكي وهو أمر طبيعي كما قال الطيب صالح في تقديمه لمجموعة (الجمل لا يقف...)، هناك الاسلوب المباشر في رواية الأحداث، وأحيانا يتبع أسلوبا متقطعا متداخلا أقرب الى الأسلوب السينمائي، وأحيانا يتبع أسلوبا دراميا أقرب الى المسرح وفي بعض احيان يتبع أسلوبا سورياليا، أو فنتازيا، اضافة لذلك، أرى إنه مغرم بالوصف المسهب والتفاصيل الصغيرة، الوصف عنده يرتبط بالسابق واللاحق، لكن في نسيج الكتابات تفاصيل صغيرة، يقف عندها، يدفعنا، كي نقف ونتأمل مشهدا أو تفصيلة بعينها، قصة «القطار» (م، الجمل لا يقف...)، يحكي فيها الراوي عن الطفل الذي يشعر بإلفة وهو تحت القطار الواقف. كذلك وصف شجرة الليمون والعلاقة بين اللون الأصفر والأخضر في قصة «اذكروا محاسن» من المجموعة التي بنفس العنوان. يمكن أيضا أن نتكلم عن الايقاع في القصص، يوجد ايقاع شبه موسيقي، ناتج عن اللعب بالكلمات وتوزيعها بشكل أحجية وأشكال مختلفة، قصة «القطار» و«كلمات عمياء» (م، الجمل لا يقف...) وقصة «العرافة تقول» و«جسد يذوب» (م، اذكروا محاسن)، الايقاع الذي بداخل هذه القصص، يقترب من ايقاع وصوت الطبول البعيد في الغابات الافريقية.

قبل أن انهي وقفتي مع هذه المرحلة من أعمال الكاتب، أحب أن أشير الى ثلاث شخصيات، الأولى، شخصية «حمزة» في رواية «مدن بلا نخيل»، شخصية متحركة، بداخلها هموم وأحزان وتمثل في آن، قطاعا كبيرا، يسعى لحياة أفضل. الثانية، شخصية «جاب الله» في قصة، «رب البنات» (م، الجمل لا يقف...)، شخصية ثابتة نمطية، لا تتطور، ولا تحب الخروج على العادات والتقاليد القديمة الموروثة، الثالثة، شخصية «خليل الناس الشيروني»، (م، اذكروا محاسن) شخصية توحي بالخروج على السائد وكسر المألوف، تسعى للجمال والمعرفة، على طريقتها الخاصة، النماذج الثلاثة، بمثابة الجسر الذي يربط بين مرحلة قديمة ومرحلة جديدة.

المصادر:

١ - أخبار البنت مياكايا، رواية، ابراهيم اسحق ابراهيم، مركز الدراسات السودانية، القاهرة ٢٠٠٢.
٢ - القصة الحديثة في السودان د. مختار عجوبة، مركز الدراسات السودانية بالقاهرة، طبعة٢، ٢٠٠٢.
٣ - عندما يهتز جبل البركل، قصص، مركز الدراسات السودانية.
٤ - صالح الجبل ، رواية، عندما يهتز جبل البركل، قصص، مركز الدراسات السودانية.
٥ - الطواحين، رواية، عبدالعزيز بركة ساكن، مكتبة الشريف للطباعة والنشر، السودان، ٢٠٠١.
٦ - مدن بلا نخيل، رواية، طارق الطيب، الحضارة للنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.
٧ - الجمل لا يقف خلف اشارة حمراء، قصص الحضارة للنشر، القاهرة ١٩٩٣.
٨ - الأسانسير، مسرحية، السلام للطباعة، القاهرة ١٩٩٢.
٩ - اذكروا محاسن، قصص، مشرقيات، القاهرة، ١٩٩٨.
١٠ - حقيبة مملوءة بحمام وهديل، دار سيلينه للنشر، فيينا ١٩٩٩.

الترجمة الفلسفية إلى العربية

ونحو فلسفة للترجمة

حسين الهنداوي*

في الاهتمام الفلسفي المتخصص، وفي مرحلة متقدمة نسبيا من ممارسة البحث الدراسي او الاكاديمي، التقليدي يشعر بعض المشتغلين بالضيق من قيود وحدود هذا البحث فتراودهم المغامرة على تخطيه نحو نمط جديد من التأمل ينزع تدريجيا وتلقائيا، انما بقوة اكثر فاكثر وثوقا، الى التسامي التام والجذري على القواعد الاكاديمية ذاتها والميل الى اغواء «الضياع» في الهواء الطلق. وهي حالة او مرحلة يشعر فيها المرء بأمان طوعي مع نفسه وحدها دون العالم الخارجي، اذ تبدو اشبه بالوقوف على ضفاف نهر عذب وثرّ في آن، يغوى لحظتها المتأمل تلقائيا بإدارة ظهره للموجودات الاخرى، متماهيا مع بهجة فطرية تجعله خلاقا بذاته، ولا أهمية عندئذ لصدقانية هذا الادراك او وهميته.

هذا «الاغواء» يقود في الفلسفة الى مرحلة متميزة في الكتابة هي «المحاولة». وهذه كانت بين اغنى وأنشط مجالات الإبداع في فترات ازدهار سابقة لثقافتنا، الا اننا نلاحظ غيابها النسبي في مرحلتها الراهنة. فثمة قطيعة بين تلك الفترات وفترتها المعاصرة تتقلص تدريجيا بلا شك، بيد انها لن تزول مما يعني ان الانطلاق فيها غير ممكن الا على اساس تواصل مع المعطى الماضي (ولنقل ما قبل العثماني مؤقتا)، انما على أساس جديد يتصل بالضرورة بالمنجز العالمي والغربي خاصة ويتفاعل معه لأن الفلسفة كونية بالطبع وبالطبيعة.

من هنا تأتي الأهمية الاستثنائية للترجمة الدقيقة لذلك المعطى العالمي الذي نأمل الاستفادة منه واللحاق به وربما تجاوزه. والحال ان الترجمات العربية للنصوص الفلسفية الغربية الكبرى مثلا لا تزال ضعيفة بشكل مثير برغم التلاقيات المتعاظمة بين الثقافات العالمية التي تحققت في العقود العشرة الماضية لأسباب عديدة معروفة في مقدمتها الثورة الكونية في مجال الاتصالات والمواصلات. والاخطر من ذلك ان بعض المفاهيم الفلسفية الجوهرية السائدة تتضاد مع الاصل المترجم، مما يجعل التأسيس عليها خاطئا منذ البدء مع كل ما يترتب على ذلك من أوهام ومغالطات.

تناقضات الترجمة الفلسفية الى العربية

فعلى سبيل المثال، قادتني نزوة في مرة سابقة الى تأمل مفهوم الذات لدى ديكارت، فوجدت نفسي ازعم ان عبارة «انا افكر اذن انا موجود»، هذه الصياغة العربية المعتمدة

* باحث وأكاديمي من العراق يقيم في لندن

من قبل الجميع كما يبدو، مضطربة قطعاً وعقيمة، كترجمة لما يعرف بـ «الكوجيتو» الديكارتي.

فـ (Sum Cogito Ergo) ، لا يمكن بأي حال من الاحوال ان تعني، بنظرنا المتواضع، مجرد «انا افكر اذن انا موجود». بل تعني، حرفيا، (افكر اذن أنا) او كما نقترح «افكر اذن ذاتٌ أنا».

لا ريب، اننا نكن تقديرا عظيما للمترجم العربي الاول الذي أقدم على ترجمة «الكوجيتو»، لكن، لا ريب ايضا، في انه خان ديكارت في مكان ما منها والا بربكم، ما معنى هذا اللغو: «انا افكر اذن انا موجود»!. والحال، ان ديكارت نفسه عندما اشرف-او قام- على ترجمتها من اللاتينية، لغة الكتابة في اوروبا في عصره، الى الفرنسية، لغته، جعلها je pense donc je suis ولم يجعلها je pense donc jexist. ولو عاش الرجل، نتخيل، حتى هذا القرن وعرف كيف اصبحت الكوجيتو في لغة الضاد، لقتله الأسى جزعا.

لان مقايضة الكوجيتو بـ «انا افكر اذن انا موجود» يمثل طعنة نجلاء لروح الفلسفة الديكارتية، هذه الفلسفة التي لم يكن يشغلها شاغل الا البرهنة على ان الانسان، والانسان موجود بداهة، هو، ولأنه يفكر، ذات حرة، قائمة بذاتها وسامية، أي البرهنة على «انني» -(وليس «انا» لأن الجملة الاسمية فضفاضة بحكم البنية)- عقل، وبصفتي عقلا أحوز على يقين قاطع بامتلاكي -نعم امتلاكي- «انا» او «ذاتا»، ثبت وجودي ام لم يثبت، أي دون ادنى حاجة لي ان اعرف فيما اذا كنت موجودا حسيا ام لا. بعبارة اخرى، ان الانسان موجود بالنسبة لديكارت، والحيوان موجود، والنبات موجود، والفكرة موجودة. فهذه يقائن لا ينكرها الا مازح او معتوه. لكن الانسان وحده الذي يتميز عن كافة «الموجودات»، وذلك لأنه وحده الذي يستطيع ان يتذهن. ولأنه كذلك فهو يمتلك بالضرورة ماهية مختلفة، اسمى واشرف، مقرونة بوجوده الحسي، ممثلة بـ «انا»، او «ذات»، بسلبها او نفيها او تأجيلها او ترميزها او جهلها، لا يعود الانسان انسانا، انما يصبح «شيئا» آخر موجودا وحسب.

وهنا ينبغي ان نموضع روح وديناميه الشك الديكارتي كمنهج. وعلى هذا الانجاز تحديدا استحقت الديكارتية مكانتها الريادية في تاريخ الفلسفة لتصبح، زمنيا، لحظة فاصلة بين عصر وسيط محوره الحط من قيمة الذات الانسانية، كفردية وحقيقية وملموسة في وجودها الموضوعي، عصره رمزه الأفخم فتاوى ابن تيميه وابن ميمون وابن الاكويني ومحاكم تفتيش وأصوليات من كل الالوان، وبين عصر محوره اعلاء تلك القيمة وان نظريا حتى هذه الساعة.

لنلق اذن هذه الـ «انا افكر اذن انا موجود» في البحر. فديكارت لم يشك لحظة في كونه موجودا ويفكر. وكل ما اراد ان يثبته هو انه كموجود ويفكر كذات، لا تحتاج الى قوة اسمى، خارجها تمنحها سبب وجودها ثم تسحبه منها متى تشاء. وعندما نقول هذا فاننا نضع امامنا الآن المادة الاولى من تأملات ديكارت الميتافيزيقية الثالثة حيث يقول لنا هذا الفيلسوف، الموجود قبل واثناء وبعد ان يفكر، انني، والترجمة على ذمتنا، «لو اعمد الآن الى اغماض عيوني واغلاق مسامعي وتعطيل كافة حواسي، ولو امسح من ذهني كل صور الاشياء الجسمية، او على الاقل لصعوبة ذلك، اعاملها كما لو كانت وهمية وباطلة، عندئذ سأجد نفسي مخاطبا ذاتي وحدها، متأملا داخليتي، مزدادا معرفة وألفة بهما اكثر فاكثر».

ودون الدخول هنا في تلافيف الفلسفة الديكارتية حول الذات، نستطيع القول ان الانسان بالنسبة لها ليس مجرد عقل وضع بتصرفه وجود معين، انما هو وجود حي وعاقل يمتلك ذاتا. وهذه الذات تعرف نفسها مباشرة كموجودة حتى دون وساطة للحواس والانفعالات. وديكارت هنا يتجاوز المفاهيم الارسطية ويحطمها. فلقد كان ارسطو يحب ان يقول ان الانسان حيوان عاقل وان النفس لا يمكن ان تعرف نفسها مباشرة، انما تتعرف عليها عبر الانعكاسات فقط. فالعين ترى كل شيء لكنها لا تستطيع ان ترى نفسها الا عبر الانعكاس في المرآة. كذلك الروح لا تتعرف على نفسها الا عبر النتائج التي تولدها. كلام فارغ هذا سيقول ديكارت مساجلا: ليست العين هي التي ترى نفسها في المرآة فهي لا ترى حتى المرآة، انما العقل -بذاته المستقلة- هو الذي يدرك وحده المرآة والعين ونفسه والوجود واللاوجود.

بلا شك ان صيغة «انا افكر اذن موجود» تحمل جزءا جوهريا من الحقيقة التي ينطلق منها الكوجيتو

الديكارتي. لكن هذا الجزء ليس الا نقطة انطلاق ولا فضل لديكارت فيه بشيء، لانه معروف قبله بزمن طويل. فمنذ طلائع التأسيس الفلسفي في سومر وبابل ومصر والاعتراف بسمو الذات الانسانية في وجودها الموضوعي يعبر عن نفسه بصيغة او بأخرى. ان العجالة الشديدة هنا تحرمنا من الاستعانة بالنصوص السومرية والبابلية والمصرية المليئة بالأمثلة. لكننا نصادف دائما فيها هذا المفهوم الذي يؤكد خصوصية الوجود الانساني وسموه بفضل ملكة التذهن.

فصورة الآلهة في الفكرين العراقي والمصري القديمين هي بشكل او بآخر استنساخ لصورة الانسان، وإن كانت الضرورة تفرض على المفكر قلب الاولويات، وجعل الانسان مخلوقا على صورة الالهة، من أجل صياغة منظومته لتفسير الوجود بكونيته الشاملة. ففي احد النصوص السومرية هكذا نستمع الى انليل وهو يأمر الآلهة بخلق الانسان:

«خذي حفنة من طين من فوق مياه الاعماق
واجعلي الصناع الآلهيين يعجنون الطين ويكثفونه
ثم قومي انت بتكوين شكله واعضائه
وسنعلق عليه صورة الآلهة
على انه الانسان»

وهو نص لاشك في ان «العهد القديم» استلهمه عن قرب حين يقول في سفر التكوين (الاصحاح الاول ٢٦-٢٧-٢٨):

«قال الرب نعمل الانسان على صورتنا كشبهنا
فخلق الرب الانسان على صورته
على صورة الرب الانسان خلقه..»

وفكرة «الله يعلق صورته على الانسان» نجدها في العديد من النصوص البابلية والفينيقية، كما نجد لها موازيات في النصوص المصرية حث يقول احدها ان الانسان هو صورة لله «انطلقت من جسده». ولا يمكن ان نغلق هذه الفقرة دون الاشارة الى ان المتفلسف العراقي القديم لم يلبث ان طور هذا المبدأ بشكل ألمعي عندما قلب اتجاه التماهي بين الآلهة والانسان الملموس، كما في فكرة طبيعة جلجامش «الذي ثلثاه اله وثلثه الآخر بشر»، وكما لو ان الانسان صار ضجرا من قدرية ان آلهته هي التي تتكرم عليه بمنحه صورتها، نجده تطلع هو نفسه بنفسه عبر مغامرة جلجامش الى ركوب سلم السماء توقا الى الارتقاء الى منزلة الآلهة. وهو ارتقاء فلسفي المضمون في الجوهر.

صفوة القول، ودون الخوض في تفاصيل تطور معركة الذات، من سومر الى ديكارت، لانتزاع الاعتراف والمعرفة بها، نستطيع التيقن من ان مفهوم «انا افكر اذن انا موجود» يجد أصوله في اقدم ازمنة التفلسف.

حتى فكرة «انا افكر اذن انا ذات» يمكن ان نعثر عليها قبل ديكارت لا سيما لدى ابن سينا فيما هو معروف بنظرية «الرجل الطائر في الفراغ» حيث نجد ابن سينا في «الشفاء» وفي نصوص اخرى يقترح على الواحد منا: ان يتصور ذهنيا انه خلق دفعة واحدة وخلق كاملا لكنه حجب بصره عن مشاهدة الموجودات الخارجية وان يتوهم بانه خلق يهوي في فراغ او خلاء حيث لا مقومة تحس بها وحيث اطرافه متباعدة فلا تلاق ولا تماس بينها ثم يتساءل: هل يثبت وجود ذاته؟ الجواب نعم لأن طرح السؤال عن ذاته يكفي لذاته اثبات انها موجودة وهذا عبر الفكر (السؤال) وليس عبر جسمانيتها. فالذات عندئذ تكون «قد غفلت عن كل شيء الا عن ثبوت انيتها». اي لا حاجة له لأن يثبت لذاته بانه موجود جسميا كي يثبت بانه موجود كذات، فلا شرط لوجود الـ «انا» سوى ذاتها.

ولا شك بالنسبة لنا من ان كوجيتو ديكارت مدين بجوهره وروحه لابن سينا.

لن نذهب ابعد من ذلك لاثبات اضطرابية ترجمة الكوجيتو لديكارت الى العربية. ومع ذلك يظل غريبا ان نتباهى بهذه الترجمة لحد الآن. ربما نجد طواعية الف عذر للمترجم الاول الذي اقترحها، لكن لماذا الركود عليها وكل تاريخ الفلسفة الغربية اللاحق لديكارت يفرض نبذها؟ ونكتفي هنا ببعض اضاءات هيغل الذي يدفع الكوجيتو الديكارتي الى اقصى حدوده عندما يعطي اهمية مطلقة لفكرة ان اعرف انني موجود كـ «انا». فهذه الفكرة لا تعني بانني موجود كعقل وكذات انك ايضا كحر، أي كذات حرة. لأن الاقتصار على الاعتراف بي كعقل فقط، او كذات فقط، يعني انني بصفتي هذه مجرد «مشروع» غير محقق: «انا حر في ذاتي ولذاتي، ولست موجودا الا بقدر معرفتي

بوجودي كحر».
والادهى ان صيغة «انا افكر اذن انا موجود»، يمكن ان تذهب في الاتجاه المضاد للبشارة التي اطلقها المفكر السومري والمصري في الازمنة القديمة وابن سينا وديكارت وهيغل في الازمنة المتأخرة، ولعل هذا ما يفسر قبول الايديولوجيا بها كجزء من اثاث البيت، بل واستخدامها في نفي الذات التي جهد ديكارت لاعلائها واطلقها هيغل من كل اسر.

ان الاعتراف بي كموجود وحسب يعني بالضرورة ان علي واجبات وحسب، وانني رأس بين رؤوس الرعية وحسب، وهذا يسمح، وسمح اصلا لدموي بائد لا يعرف ايضا بانه ذات ان يرسل نصف مليون انسان منا الى المحرقة، بل ووجد «فلاسفة» يطلفحون بعظمته و «انسانيته». اما عندما اعرف بانني موجود كذات فان فكرة الحقوق هي التي تحضر.

ان هذه الفكرة البسيطة ليست كذلك بالفعل، اذ يؤكد تاريخ «الذات» ان الايديولوجيات هي عدوها الاول والاشرس، حيث عملت دائما على سحقها باسم «ذات» وهمية، تسمى القبيلة مرة او الامة او الشعب او الوطن او التاريخ او الانسانية مرة اخرى. وحتى داخل تاريخ الفلسفة تسلل بعض انبياء الايديولوجيا ليوقفوا تقدم الذات وتحجيمها وتهميشها وقتل شفافيتها ورحيقها.

مفهوم واحد بمصطلحات شتى

الاغتراب والاستلاب والانسلاب هي أدلة على نموذج آخر من مشاكل الترجمة الفلسفية لدينا. فهذه مفردات جميلة ومتميزة ومموسقة، وتشي بجهد صامت ومضن في نحت كل منها، الا انها تكاد تتماهى في الذهن من جهة الدلالة، الى درجة تسمح بالاستفهام عن ضرورة وجودها ما دامت لا تثير في الثقافة العربية، سوى الارتباك. وقد لا نبالغ اذا قلنا ان تلك الدلالة ذاتها لا تبدو واضحة تماما بعد، حيث نجدها في غاية التشتت والتناقض احيانا مما جعلها عرضة للتوظيف الاعتباطي لا في المجال الادبي او الفني حسب انما في المجال الفلسفي ايضا. ولعل امتداد توظيفها الى استعمالات مجانية غالبا من قبل النقاد ومعظم الصحفيين وغيرهم من الكتبة زاد على هذا الاضطراب اضطرابا لا سيما في المهجر حيث صارت هذه المفردات توحي احيانا او ترتبط بالحنين الى الاوطان واحضان الامهات او بدوائر الاقامة والضمان الصحي او حتى بمنظر قوافل البدو لرحالة.

ونسجل من الآن ان البحث عن تحديدات دقيقة للحالات المتعددة التي يتلبسها ذلك المعنى العام يستوجب اضافة مفردة رابعة، نقترح ان تكون «الانغراب» لكن ماهو هذا المعنى العام؟

انه الـ (Alienation) (من الاصل اللاتيني Alientio) ولنترجمها مؤقتا ب «التغرب» (رغم بعض الاشكاليات المؤجلة). وهي حالة ذهنية يتحد فيها الشيء وضده في آن، وتعبر عن «مفارقة -لامفارقة»، او «قطيعة- لاقطيعة»، بين الذاتي والموضوعي، او، بشكل ادق، بين ال «انا» وبين جزء منها اصبح خارجيا او غريبا او مستقلا عنها (قطيعة) من جهة واصبح ايضا في علاقة خصومة او نفي او تضاد معها (لاقطيعة) من جهة اخرى. وهذا الجزء «المفارق-اللامفارق» قد يأخذ في الذهن هيئة وثن مادي او كينونة مجردة او معادلة محسوسة او انطباع غامض، وبالتالي فان العلاقة معه تظل دائما علاقة «تغرب» حيال آخر. الا ان ماهية العقلنة التي تضفيها على هذه العلاقة ليست دائما هي هي، انما تتراوح ما بين التوافق المطلق والنفور المطلق وبينهما التوافق النسبي والنفور النسبي.

وباختصار شديد سنحاول ان نبين ما هي الحيثيات الدالة على كل حالة من الحالات الاربع وتميزها عن غيرها في اطار المعنى العام الذي ذكرناه اعلاه للـ«تغرب».

الحالة الأولى (الاغتراب):

تبدو هذه الحالة كالشكل الابسط والاكثر شيوعا والايسر فهما بين اشكال التغرب الاخرى. ماهيته تنازل يقدم عليه الذاتي لصالح الموضوعي، عن جزء منه إراديا، في تموضع امامه في علاقة نفي خارجية وارادية بمعنى الحفاظ، نظريا في الاقل، على امكانية الغائها في لحظة او اخرى عبر العودة الواعية والارادية ايضا على ذلك التنازل. ويمكن تلمس هذا المفهوم عبر نماذج عديدة تتباين في مستويات التعقيد الا انها تظل جوهريا ضمن نفس الماهية.

النموذج الاول تعبر عنه مشاعر التغرب التي تربط الذاتي

مع الموضوعي الذي اصبح «آخر»، اي اصبح مستقلا عن ارادته بعد ان كان جزءا منها ولو خارجيا. فمثلا مشاعرنا امام وطن تعطيه كل مساحة قلبك وتراه يقفل ابوابه بوجهك، بيت تركت فيه كل ذكريات حياتك وتراه قد اصبح في عهدة غيرك، عشيقة فصلتك عنها ظروف قاهرة وتجدها مستغرقة في قبلة مع آخر.

النموذج الثاني تعبر عنه مشاعر التغرب في العلاقة بين المتصوف كالحلاج كذات تتطلع الى الاتحاد بالمطلق وبين جسده كموضوع، حيث لا القطيعة ممكنة ولا الارتياح مع الجسد «مقبرة الروح» يرتجى.

النموذج الثالث لاهوتي بحت تعبر عنه مشاعر التغرب في العلاقة بين «يسوع ابن الله» كما في اللاهوت المسيحي، وبين جلاديه ومعذبيه الذين ذهبوا الى حد صلبه بينما هو قادم من السماء لا لشيء الا لانقاذهم والتضحية من اجلهم.

النموذج الرابع تعبر عنه مشاعر التغرب في العلاقة بين الذات والموضوع مطروحة كضرورة نافية، كما هو الحال في مشاعر الملائكة حيال الامر الالهي بالسجود للانسان آدم: «واذا قال ربك اني جاعل في الارض خليفة، قالوا اتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء» كما جاء في الآية القرآنية الكريمة. ويمكننا ان نتخيل مشاعر الملائكة في تلك اللحظة الحاسمة من سماع الامر الالهي. وحده ابليس يفلت من المشاعر هذه لانه «أبى واستكبر» الا انه يقع بالمقابل في «تغرب» اشد مع الماهية الإلهية التي كان في علاقة طاعة مطلقة معها من قبل.

اننا نقترح ان نطلق على هذا النوع من التغرب الذي تتضمنه النماذج اعلاه اسم «الاغتراب» لانه فعل ارادي وخارجي كتنازل تقدم عليه الذات لضمان الحصول على مقابل يمتصه وهو ضرب من اعتراف ضروري للموضوع بالذات وان سلبا.

الحالة الثانية (الانغراب)

تبدو هذه الحالة على نقيض من السابقة من حيث ان علاقة التغرب ارادية واعية الا انها ليست نافية بل ايجابية جوهريا. ففعل «التنازل» يأخذ هنا شكل ضرورة عقلانية خلاقة وضامنة يعبر عنها مفهوم «العقد الاجتماعي» عند هوبز وروسو خاصة. وهذا الاخير بالتحديد هو من اعطى هذا المفهوم استخدامه الدقيق والواسع اما ماهية مضمونه فيمكن تلمسه في حيثيات الضرورة التي يقتضيها الانتقال من «حالة الطبيعة» الى «حالة المجتمع» كما معروف. ففي مؤلفه «ليفياتان» يقترح هوبز لتحقيق هذا الانتقال، نمطا من العلاقة بين الفرد وبقية الافراد تقوم على اساس خاص هو نوع من التعاقد طرحه كما يلي: «أتنازل» عن حقي الطبيعي بحكم نفسي بنفسي الى شخص او مجلس وأوكل له استعمال ذلك الحق نيابة عني شريطة ان «تتنازل» انت ايضا عن حقك الطبيعي المماثل وانت توكله الى نفس الشخص او المجلس. وهكذا تصبح كل افعال المجلس مشروعة باعتبارها «افعالنا» ويصبح هذا الشخص او المجلس، المنتفع من هذه التنازلات المشتركة عن الحق الطبيعي «صاحب السيادة» او «السلطان» الوحيد.

بالطبع لا يتحدث هوبز هنا مباشرة عن مشاعر تغرب او معاناتها، بيد انها تظل مطروحة ضمنا في هذا «التنازل» عن الحق الطبيعي الذي يملكه الانسان في حكم نفسه بنفسه. ففي اعماق هذه المقايضة، مقايضة الحق الطبيعي والحرية الاصلية بالسلم المدني والحياة الاجتماعية العامة، هناك تضحية اكيدة بجزء من الارادة الاولى التي هي جزء من الكيان البدئي للفرد. وهذه التضحية تخلق بحد ذاتها علاقة تغرب بين الفرد، صائرا عضوا في المجتمع فاقدا الحرية الاولى والحق الطبيعي، وبين ذاته هو نفسه في حالتها البدئية. والمحنة لا تتوقف عند هذا الحد، انما تتفاقم كلما اصبحت العودة على هذا القرار، قرار التنازل، لاغية او مكلفة، وتتفاقم اكثر عندما يفضي الامر الى فشل تلك المقايضة، اي حصول انقلاب عليها من الطرف الآخر مادام ليس هناك ما يضمن عدم انقلاب السلطان او صاحب السيادة على التزاماته المتضمنة في العقد المعقود.

روسو لا يغير من واقع المحنة هذه بجعله محور العقد الاجتماعي تنازلا لا لشخص او لمجلس، انما لارادة عامة معنوية او نظرية محضة، هي سيادة القانون، اي سيادة ارادة الشراكة والاتحاد، «حيث كل واحد يتحد مع الكل ولا يتحد مع اي احد بشكل خاص». انه بلا شك تطور كبير فيما يخص نظرية التنظيم السياسي للمجتمع، الا ان

مشاعر التغرب هي هي وكذلك العلاقة المتمخضة عنه بين الذاتي والموضوعي، نظرا لأن الحرية الاصلية تنقلب الى ضدها لتصبح طاعة، ولأن الحق الطبيعي جرى التنازل عنه تماما.

اننا نحترم القوانين، نعجب بها، نشرب السم من اجلها كما فعل سقراط، لكننا لا يمكن ان نحبها ابدا سارقة حريتنا الاصلية والميتة القلب هذه. هذه بكلمة مشاعر الانغراب التي نعنيها هنا.

الحالة الثالثة (الانسلاب)

يمكن ان تعتبر هذه الحالة في تضاد مع الحالتين السابقتين من حيث ان علاقة «التغرب» بين الذات والموضوع ليست ارادية، بمعنى ان مصدرها ليست الار ر ادة الذاتية انما ارادة خارجية يتوهمها الوعي الذي يعبر عن نفسه هنا كشعور بالمأساة لأن التنازل عن الحق الطبيعي والحرية الاصلية لا يقابله اعتراف ولو سلبي، كما في الحالة الاولى، ولا اعتراف يتضمنه العقد كما في الحالة الثانية.

لتلمس هذا المفهوم بوضوح ينبغي الذهاب الى مايسميه هيغل ب «الوعي الشقي» الذي يحد تحققه الاعلى في مشاعر العبد ازاء السيد التي تستبطنها الذات عن نفسها ازاء موضوعها. وهذا الموضوع قد يبدو مجرد صورة او فكرة كالاله او قوى الطبيعة او الشيطان او ارواح الاجداد او ماشابه، نفترض وجودها كقوة ذات تاريخ متموضعة خارج الافراد وكذلك العلاقة معها، فالطاعة تأخذ مكان الحرية هنا بلا أي مقابل والخوف من السيد هو الذي يهيمن فيه وبالتالي فان نفي الذات هو الغائية العليا للوعي ذاته.

في هذه الحالة من «التغرب» هناك ثلاثة عناصر متميزة تؤلف الصورة ويدركها الوعي، وهي اولا «السيد» الذي يأخذ ماهية قوة حرة بشكل مطلق ومفارقة غريبة مطروحة خارج الانسان الذي لا يعرف عنها شيئا سوى انها «الروح». وثانيا الانسان وهذا غير معترف بوجوده الا كعرض محض وسلبي بذاته، وهناك ثالثا الغائية الكونية لهذا الوعي التي هي ليست الا الغاء اي حق طبيعي او حرية اصلية للذات الانسانية وتجريدها من اي قيمة باستثناء قيمتها كعبد.

الانسلاب اذن هو هذه المشاعر اللاواعية والقدرية المتأتية من تغربين اثنين ينتجهما هذا «الوعي الشقي» معا وهما تغرب في العلاقة مع المطلق الذي لا يعترف للذات الا بالعبودية والخضوع ودائما دون مقابل سوى متعة العبودية والخضوع، وهناك التغرب في العلاقة مع «باقي البشر» اي مع كل ذات اخرى غير مشمولة او غير راغبة بتلك المتعة. ان فكرة الديانة اليهودية عن العلاقة مع يهوه، الرب، هي المثلى في الدلالة على هذا النوع من الوعي، حيث تجد الذات فيه نفسها من جهة مغمورة بمشاعر عبودية مطلقة بمواجهة «الرب» نافية كل قيمة فيها كحرة وموضوعية وغير نائلة بالمقابل اي تعويض في حياته الفعلية او في حياة موعودة اخرى نظرا لان هذه الديانة لا تعد بشيء من هذا القبيل اذ لا حياة اخرى بعد هذه في نظرها. اما من الجهة الاخرى فانها ترى نفسها في تغرب مغلق وتناقض مطلق مع باقي البشر بسبب مبدأ «الشعب المختار» الذي جعله الوعي هذا «امتياز ولادة» كما لو انه هنا ايضا يدفع التغرب الى اقصى درجاته ويدفع المصادرة الى ابعد حدودها.

الحالة الرابعة (الاستلاب)

هذه الحالة لا إرادية ايضا الا أنها واعية، ماهيتها مصادرة من نوع آخر كليا، اذ لا تنفذها الذات انما تنتجها شروط الحياة الفعلية من مرحلة او اخرى من مراحل تطورها. وكما هو واضح فان هذا المفهوم يجد تعبيره الأعمق في التعريف الخاص الذي وضعه ماركس في مخطوطات ١٨٤٤. والتغرب هنا يخص نمط الانتاج الرأسمالي تحديدا. انه حالة الوعي او المشاعر التي تعكس جوهر العلاقة المتمخضة بين المنتج كذات ونتاج قوة عمله كموضوع.

فنتاج قوة عمله هذا هو ليس في الواقع سوى الرأسمال، لكن هذا سرعان ما يتحول هو ذاته الى قوة خارجية غاشمة وضاغطة على المنتج نفسه كما لو انها غريبة عليه ومستقلة عنه. وهذا الاستلاب يذهب ابعد فأبعد بموازاة تطور النظام الرأسمالي وتوطد اركان علاقاته الخاصة وقيمه المميزة والاستغلال الاجتماعي الناتج عنه. فكلما توطد هذا النظام كلما زاد الاستغلال، وكلما اضطر المنتج الى بيع قوة عمله كلما تحول ناتج قوة

العمل هذه نفسها، الى وثن مضاد اكثر فاكثر تجريدا وهيمنة. هكذا، وتتويجا لهذه السيرورة، فان منتج السلعة سيجد نفسه وقد تحول الى سلعة هو ايضا وكلما ازدادت قدرته على انتاج السلع كلما تدنت قيمته واستلب كذات وكحر وكانسان بل حتى كمنتج ما دامت العلاقة التي تربطه مع منتجات قوة علمه تتحول الى محض تناقض ونفي. ولئن نكتفي بهذا القدر من التوضيح، ذلك لأن هذه الحالة الاخيرة من التغرب هي الاكثر شيوعا الآن وهناك كتابات كثيرة حولها لا يخلو بعضها من شتى انواع الخلط كما نزعم في نهاية هذه المداخلة الموجزة جدا والتي لم تطمح في الواقع سوى اقتراح بعض الحدود داخل هذا الموضوع الاستثنائي التعقيد.

نحو فلسفة للترجمة

وعود على بدء نقول، ان الترجمة هي الفعل الثقافي الأكثر تعرضا للظلم في الثقافات جميعا. بلا شك ان الاشادة بدورها وحاسميته في النهوض الثقافي تجده في كل مكان، لكنها دائما اشادة انشائية فضفاضة، وأحيانا زائفة، تماما كذلك الذي يحظى به الجندي المجهول: الكل يعترف بدوره الاستثنائي في صنع الانتصارات والفتوحات والكل ينساه كما لو كان مجرد شبح عندما تحين ساعة تقسيم الغنائم.

وكعادتها في حبّ الافراط، فان الثقافة العربية الراهنة تدفع الظلم الملحق بالترجمة والمترجم الى اقصى درجاته. فليس نادرا ان تجد الكثيرين منا ينظرون للترجمة باستصغار واستهانة كما لو كانت عملة مزورة، أو باهتة. كما ليس استثناء بيننا هؤلاء الذين يرون في المترجم مجرد كاتب متطفل يخفي خلف فعل الترجمة افتقاره للعبقرية وفشله كمبدع. واجمالا فانه المنتج الثقافي الاكثر عرضة للنقد والتعنيف من لدن طباخي الصحافة وانصاف الادباء والمتدربين على النقد في الجرائد والمجلات العربية الكثيرة التي - لحسن الحظ - لا تغري احدا بقراءتها، أو حيازتها عندما يمتلك كامل قواه العقلية والذوقية.. هذا الظلم يتضاعف ويدهش عندما نكتشف بان تعريف الترجمة والمترجم هو من الغموض في اللغة العربية الى درجة يبدو معها عديم المعنى.

«نقل النص من لغة الى اخرى» تقول بعض القواميس المعجمية، اما احدثها او يزعم هكذا، الذي يصدره الدكتور اللبناني خليل الجر منذ ١٩٧٣ بعنوان «المعجم العربي الحديث» (عن دار لاروس الفرنسية)، فقد كفا المؤمنين شر القتال مشكورا، ففي هذا المعجم الذي يضم ٥٣٥٠٠ كلمة معرفة، لم نجد، بعد البحث، اي اثر لكلمتي «الترجمة» و«المترجم»، كما لم نجد حتى فعل «ترجم» بين الافعال. وعندما بحثنا عن الفعل الثلاثي الاصل «رجم» فوجدناه يعني «التكلم بالظن»!

مأساة الترجمة كاملة اذن في ثقافتنا العربية الراهنة التي تتوهم أنها في ذروة النهضة، بينما لغتها لا تزال عاجزة عن النهوض بالمحمولات الفكرية. واذا تركنا اللغة وبحثنا في ميدان الفكر والثقافة فإنها هنا أيضا لا نجد ما يغري بالنظر. فالدراسات الفكرية حول الترجمة من والى اللغة العربية معدومة، صغيرة كانت أم كبيرة، وباستثناء بعض الافكار العامة فاننا لا نجد مترجما كتب عن تجربته أو نظر حولها. ولا نظن اننا نبالغ اذا قلنا ان المترجم عندنا لا يعرف ماهيته بالتحديد هل هو مبدع ام حرفي، او لا هذا ولا ذاك، ام بين هذا وذاك، كما لا يعرف ماله وما عليه. فلا الغائية واضحة ولا المسؤولية محددة، ولا الحرية مقننة ولا المعايير التي يحتكم لها موجودة. وحدها المزاجية الذاتية، في لحظة أو اخرى، هي التي تتحكم به. وتحكم كهذا يظل عشوائيا حتى اذا كان في ذروة النبل كما هو الامر غالبا. وقد ادّى هذا الحال الى تبديد جهود كبيرة وثمينة بلا معنى. فها نحن نجد، في الفلسفة مثلا، أن القسم الاعظم من النصوص الكبرى غير مترجم الى العربية، ومن جانب آخر فان الكثير من المؤلفات المترجمة تستحق بلا تردد ان توضع في متحف المهملات بما فيها الكثير من الرائج تجاريا او الموقع من قبل أسماء لامعة. وذلك اما لعشوائيتها او لنواقص جسيمة فيها او لاضطرابها وعدم وضوحها واحيانا تناقضها مع النص الاصلي.

علاوة على ذلك اننا لا نجد اليوم ميدانا مفتوحا لتطفل كتاب العرائض وتلاميذ اللغة الاجنبية كما هو الأمر في ميدان الترجمة، والحال ان فعل الترجمة هو من الافعال السامية والشاقة في كل ثقافة، أو هكذا يجب ان تكون. الشيء الذي يقودنا الى الاستنتاج ان ثمة خللا كبيرا في

ثقافتنا الراهنة ذاتها. إننا نرى في الواقع، أن تشتت وفضفاضية فعالية الترجمة وشبه عقمها في الثقافة العربية الراهنة، يعكس بالضرورة حالة هذه الثقافة ذاتها وما يطبعها من تشتت وفضفاضية وفقدان هدف وتبعية مقنعّة. فالترجمة التي تنبت في تربة ثقافية جدباء كهذه، لا بد ان تحمل خصائصها بشكل او بآخر، ولا تشذ عن ذلك الا استثناء. وفي ثقافة استهلاكية انشائية بترو ـ دولارية متطبعة على الكبت الذاتي لا يمكن ان تزدهر الا ترجمة استهلاكية انشائية بترو ـ دولارية متطبعة على الخمول هي الاخرى، فهذه النزعة البطنية الاستهلاكية اضافة الى انعدام الحرية وطغيان الذاتية المفرطة للمثقف العربي هي الاسباب المركزية التي جعلت الترجمة الصحفية سيدة الساحة لدينا، وليس ـ قطعا ـ الترجمة الفكرية.

ودخولا في عمق الموضوع، نقول إن الترجمة، ومنذ أزمنة تفلت من الذاكرة، عرفت تضاربا في الاحكام حولها. فبسبب طبيعتها المزدوجة كفعل نصف تقني – نصف ابداعي تراوحت التقييمات حولها بين رافض لإدخالها في صنف الابداع البحت وبين مؤيد، ولو بتردد، لهذا الادخال. وبين هذا وذاك ظهر ثالث ينظر لها كإبداع في نقل الابداع، أو إبداع في ظل الابداع، او ابداع شبحي او ثانوي. هذا التضارب في تقييم الترجمة متولد في الاصل من خصوصيتها الجوهرية التي تميزها عن غيرها من ضروب الابداع الثقافي وتميز، بالتالي، المترجم عن نظرائه من منتجي الفعل الثقافي. ونقصد بهذه الخصوصية تركب الترجمة داخليا من عنصرين متناقضين وكل منهما ضروري، يقفان في اساس وجودها وهما الخلق والمهنية.

الاول يغري المترجم بان يكون حرا بشكل تام في رسم العلاقة بين حيوية الفكرة الاصلية موضع الترجمة وبين حيوية اللغة التي تستقبله مترجما لها. فهذا الاغراء يذهب أحيانا الى درجة تخويل المترجم حق التصرف بالفكرة الاصل وباللغة المتقبلة حتى اذا اقتضى الامر تفجيرهما معا او احديهما هيكليا على اساس ان المترجم هو، هنا، السيد المطلق في تأسيس صيغة العلاقة المذكورة وفرض السلوكية النموذجية الظاهرية على كل من الفكرة واللغة المستقبلة دون المساس بروحيتهما الاصلية.

أما العنصر الثاني فيأخذ مسارا معكوسا بمعنى انه يفرض على المترجم ان يتحول الى عبد تابع لكل من الفكرة واللغة يخضع لجبرياتهما ويسهر على حماية ومراعاة خصوصيات واستعدادات كل منهما. وهكذا، فإذا افترضنا توفر الكفاءة التقنية، الذهنية واللغوية، لدى المترجم (لأن عدم توفرها يلغي عنه هذه الصفة) فان درجة نجاحه في ايجاد الموازنة النموذجية بين لحظتي حريته وعبوديته حيال كل من الفكرة واللغة المستقبلة باعتبارهما طرفي فعل الترجمة، هي المعيار الوحيد الذي نميز بمقتضاه بين مترجم سيء وآخر جيد.

المترجم السيء هو عندئذ ذلك الذي ينحاز لاحدى اللحظتين على حساب الاخرى مهما كان هذا الانحياز ضئيلا، اي انه ذلك الذي لا يفلح ان يكون حرا مطلقا وعبدا مطلقا في نفس الوقت لكل من طرفي العلاقة. اما المترجم الجيد فهو الذي يفلح بتحقيق ذلك. وهذا يستحق صفة المبدع بلا جدال برأينا. فكيف تبدو هاتان اللحظتان، اي الحرية والعبودية على التالي؟

تبدو الحرية على الصعيد العملي البحت، خلال ثلاث سيرورات مختلفة يترتب على المترجم المبدع انجازها معا وانجاز كل منها حتى لحظتها الاخيرة وفق منهجية صارمة، لان إهمال، أو اغفال، أو عدم اكمال اي منها يترك مضاعفاته السلبية على مجمل العملية الابداعية. وهذه السيرورات الثلاث تتسلسل متوالية كما يلي:

تحرير الفكرة من براثن لغتها الاصلية وتنقيتها من كل الشوائب التي ألحقتها أو قد ألحقتها بها تلك اللغة التي ينبغي ان تقذف كالعلبة الفارغة في لحظة الترجمة الابداعية وعدم الاحتفاظ من اللغة الاصلية وروحيتها الا بذلك الجزء الصغير الذي اختاره المبدع الاصلي كروحيته الاسلوبية. فبدون هذا التحرير للفكرة من براثن اللغة الاصلية تقع الفكرة المترجمة في سجن مزدوج: سجن اللغة الاصلية وسجن اللغة المستقبلة، لان المترجم عندئذ يكون قد ترجم الفكرة وقيودها في نفس الوقت. ولذلك تجد ان أتعس الترجمات هي الحرفية القاموسية، سيدة الساحة في الثقافة العربية الراهنة، تليها في التعاسة تلك التي تزعم المحافظة على الأسلوب الأصلي للنص في

صيغته المترجمة كما لو ان اللغات ذات اسرار وتواريخ واحدة. السيرورة الثانية، موازية، وتتمثل في تحرير اللغة المستقبلة من قوة العادة لديها، ورتاباتها الاقليمية أو التاريخية وذلك عبر استفزاز كل مفردة فيها للوقوف على قدميها حاملة قلبها بيدها لاستقبال الفكرة المترجمة. فالحالة اللغوية التي تستقبل النص المترجم ينبغي ان تكون حالة اكثر تمردا وشبابا من تلك التي يتقمصها النص المحلي. لهذا نجد، تاريخيا وفي كل الثقافات، ان الترجمة كانت عامل ثراء وتجديد، حاسما وأساسيا في لغات تلك الثقافات ومنها العربية طبعا.

السيرورة الثالثة هي تلك التي يتم في خضمها احلال الفكرة في الهيكل الجديد الذي تعرضه اللغة المستقبلة واحلال مفاهيم الاولى في مفردات الثانية. انها مسك الختام في فعل الترجمة كابداع. وهنا كما في العمليتين السابقتين فان دور المترجم هو دور القائد الشعبي المحرر اذا جاز القول. هذه السيرورات الثلاث تتم في نفس اللحظة ربما لكن بشكل مستقل للواحدة منها عن الاخرى. وفي كل واحدة منها يمتلك المترجم مطلق الحرية في اتخاذ القرار وفي اصدار الاوامر والنواهي. والعجز او التردد في كل منها من استخدام الحرية بشكل كامل ينعكس سلبا على النتيجة.

اذا انتقلنا الآن الى الجانب الآخر من فعل الترجمة، اي جانب لزومية عبودية المترجم لجبريات كل من الفكرة الاصلية واللغة المستقبلة، فاننا ندخل في الجانب الاكثر تقنية ومهنية. فالمترجم هنا كالحداد او النجار لا اكثر ولا اقل، مأخوذ بانشاء بنية لفظية هي توليفة تتعايش فيها حيويتان متصارعتان: حيوية الفكرة وحيوية المفردات الجديدة، بنية يعتمد النجاح والفشل في الابداع فيها، جماليا ووظيفيا، على الزاوية التي يتخذها المترجم في تموضعه كعبد امام كل من الحيويتين المذكورتين. فاظهار العبودية للفكرة اكثر من العبودية للغة ينتج فعلا يتغلب الوظيفي (المعنى) فيه على الجمالي (الهيكل). في حين ان العبودية الفائضة للغة على حساب العبودية للفكرة ينتج فعلا تطغى فيه الهرطقة الانشائية على الفعل المنتج.

ان جبريات كل من الفكرة واللغة المستقبلة ليست واحدة في كل مكان وزمان، كما انها ليست متماثلة بالنسبة لجميع اللغات وجميع النصوص. فبموازاة كل تطور لغوي (زمني - حضاري) ينبثق تطور في فهم الفكرة الواحدة، أو تراجع احيانا حسب الحالة. فنحن لا نفهم فكرة لكاتب أو لمفكر عربي قديم كما كان يفهمها ابناء عصره لان اللغة تقدمت، وعندما ننقلها الى لغتنا الحديثة فاننا نفهمها بشكل مغاير الى هذا الحد او ذاك عن مفهومها الاصلي. من جانب آخر ان الجبريات المذكورة تتضاءل الى درجة الصفر أو تقريبا، عند الترجمة من والى لغتين أو ثقافتين متماثلتين في الانتماء الحضاري في حين تزداد كما ونوعا عند الترجمة منهما او اليهما من والى اللغات الاخرى. فعلى سبيل المثال ان الصعوبة التي تواجه المترجم في نقل نص، اي نص، من الايطالية الى الفرنسية او بالعكس، ومن العربية الى الفارسية او بالعكس ومن التركية الى البلغارية هي صعوبة شبه معدومة. هذا على صعيد اللغة، اما على صعيد الافكار وموضوعات النصوص فيلاحظ ان جبرية النص الصحفي سهلة بما لا يقاس مقارنة مع جبرية النص الادبي. وهذه الاخيرة سهلة بما لا يقاس مقارنة مع مثيلتها في النص الفلسفي. فجبرية النص الصحفي شكلية او معدومة، وجبرية النص الادبي كبيرة جدا بلا شك الا انها خارجية اي أسلوبية وإنشائية عموما، في حين ان جبرية النص الفلسفي هي جبرية داخلية عميقة ووعرة رغم نعومتها او رقتها الظاهرية. وهذا التمايز يتأتى من درجة استعانة كل صنف من الاصناف الثلاثة بالعقل البحت لإنتاج تعبيراته الخاصة به. فالنص الصحفي هو كلام خبري سردي سطحي لا يحتاج الى توظيف أية أدوات تعبير من انتاج العقل البحت. والنص الادبي هو كلام تصويري إنشائي لا يستطيع انجاز غائيته التعبيرية إلا عبر الاستعانة بتمثلات، زمنية أو مكانية أو زمنية - مكانية، هي من انتاج الذهن وليس العقل البحت. ولا يغير من هذا كونها ذات طابع معتمد - خارجيا وظاهريا فقط - على استعمال كثيف لعناصر توحي بانها من انتاج العقل البحت في حين انها مستمدة، فقط من تجريد للطبيعة ومنقولة للذهن عبر الحواس والمشاعر. اما النص الفلسفي فهو كلام مفهومي

يعتمد في تحقيق غائيته الخاصة على ادوات هي من انتاج العقل البحت حصرا وبشكل مستقل عن تأثيرات الذهن والحواس والمشاعر، فالفكرة الفلسفية تنزع بطبيعتها الى تجنب الادوات الخارجية التي توظفها الفكرة الصحفية والفكرة الادبية. لان الفكرة الفلسفية تبحث ليل نهار عن السمو على العناصر الزمانية والمكانية نظرا لان هذه العناصر تعكر الفكر البحت. انها هنا تشبه الى حد كبير الفكرة في العلوم البحتة. إلا انها تتجاوزها بالقدر الذي تظل فيه الفكرة العلمية، الى هذا الحد الصغير أو ذاك، اسيرة الحواس المادية المباشرة وخاضعة لمؤثرات يتدخل بها مناخ المختبر او نوعية الاجهزة او جدارة المعدات مهما كان هذا التدخل جزئيا. الرياضيات تفلت نسبيا من هذه المؤثرات مقتربة من الفلسفة ولذلك فهي تتباهى بإنها اكثر العلوم عظمة ورفعة، اي فلسفية.

الفكرة الفلسفية، استنتاجا، لا ترتاح ولا تطمئن إلا لقواها الداخلية وحيويتها الذاتية الخاصتين بها كفكرة وكعقل بحت. الا ان هذه الحيوية وتلك القوى الذاتية تجعلها تأبى الانكفاء على ذاتها. فهي تمور فيها، خالقة لديها توقا هائلا للبحث عن فضاءات ارحب وشموس اشمل. اذ ان الفكرة الفلسفية شمولية كونية بطبيعتها. وهذا التوق للخروج من الانحباس الذاتي يضطرها الى استعمال اداة خارجية واحدة، ليست من انتاج العقل البحت، هي اللغة. وهكذا فبفضل اللغة امتلكت الفكرة الفلسفية تاريخ فتوحات وتراكم خصيب وحضور كوني. فما هو الثمن الذي تدفعه مقابل ذلك؟

هناك ثلاثة اصناف من الضرائب تتحملها الفكرة الفلسفية نتيجة استعمالها اللغة، تتمثل بما يلي:

– **البعد الدلالي**: ان حلول الفكرة الفلسفية في مجموعة من المفردات اللغوية يحبسها، بالضرورة في المحدودية الطبيعة للمدلولات المادية المباشرة لتلك المفردات. ولتخفيف وطأة هذا الحبس تضطر الفكرة الفلسفية الى بذل جهود استثنائية تحث عبرها اللغة على التطور والصعود الى مستوى الفكرة الفلسفية دلاليا. فابتداع المصطلحات والمعاني المجازية والتأويلية واضافة النعوت التوضيحية هي من نتائج الجهود. لكن هذه المنجزات تظل محدودة ولا تلبي الحاجة إلا جزئيا وجزئيا فقط، فمدلولات المفردات اللغوية تظل عاجزة عن الارتفاع الى مستوى المدلولات الخاصة بالفكرة الفلسفية. ومما يؤكد هذا الجانب ان الكثير جدا من جهد الفكر الفلسفي يذهب لحل هذه الاشكالية او ازالة ذاك اللبس المترتبين اساسا من اضطرار الفكرة الفلسفية الى الاستعانة باللغة.

- **البعد الزماني**: تعكس اللغة والمدلولات المباشرة لمفرداتها انتماء زمنيا ضروريا يتضارب مع نزوع الفكرة الفلسفية التلقائي للسمو على الزمنية. الشيء الذي يترتب عنه تغير مستمر في المدلول نتيجة للتغيرات المستمرة في الدال (إخضاع مضمون الفكرة لتطور مضمون المفردة) مما يؤدي الى اعطاء الفكرة الواحدة مضامين متباينة تباين الدلالات التي تأخذها المفردة المعبرة عنها في مختلف حلقات تاريخيتها.

- **البعد المكاني**: في هذا الجانب تتمثل أخطر الاضرار التي تلحق بالفكرة الفلسفية نتيجة استعانتها باللغة. وتتجسد هذه الاضرار في الهوية القومية التي تأخذها الفكرة رغما عنها، نظرا لان اللغة هي بالضرورة قومية الانتماء في حين ان الفكرة الفلسفية لا تستطيع ان تتخيل نفسها إلا كونية مطلقة في انتمائها اللامكاني. وقد ترتبت عن هذا الربط القسري، عبر اللغة، بين الفكرة والمكان تجزئة عرقية وجغرافية للفكرة الفلسفية تتناقض كليا مع طبيعتها الجوهرية، كما نجد ذلك في المخلوقات المشوهة التي تسمى بالمثالية الالمانية او المادية الفرنسية او ماشابه، التي ظهرت بموازاة ظهور الدولة القومية التي نجد تقليدا لها في مفهوم «العقل العربي» الفارغ المعنى. فالعقل والمادية والمثالية وماشابه توجد اما كونية انسانية مطلقة أولا توجد. وحتى ننهي هذا المقال الذي بدأ يغري بالاطالة، نشير الى ان هذه الضرائب الثلاث التي تدفعها الفكرة لمجرد علاقتها مع اللغة تصبح مضاعفة ومريرة عند الترجمة وذلك بالتحديد لان مبرر وجود اللغات هو الاختلاف الدلالي - الزماني - المكاني فيما بينها. والترجمة هي، في أحد وجوهها، ميدان تتصادم فيه اللغات فيما بينها فتتجدد عبر التخلص من جلدها القديم واستعادة روح التمرد والمغامرة.





عن تجريد الخط العربي
والرمل والصحراء والبحث الجزئي عن الخلود

الهواري الغزالي★

التماس مع الرمل في السّرية المطلقة ، لحظة غياب مكشوفة، واشتعال الأصابع بالدفء الإستوائي، فراشات تطير من خصر الصحراء، لتوقظ في الأوقات الطويلة للأقاصي أنداء الخصوبة وحنيننا إلى مخاض الخليقة وارتعاشات البداية المكسّرة، كان أول ما في التكوين كثبانات من الكلام، من الماء ومن الصحراء، وكان أول ما في الصحراء بسيطة مترملة تتمتع بالفقدان، تنساب في توحشها المدهش لتتماهى بهدوء كامل مع ما يتدفق من جهة الريح والروح، تتوشح متغزلة بالتيه معزولة عن حميمية الخالق وعلاقته المصادقة للكائنات، كان الرمل أول عزلة، والنخلة أول من خسر رهان العشق وكانت الصحراء دائرة مغلقة خارجها تنمو الملابسات ولا تنبت داخلها إلا أسرار الكلام ومواسم الحديث الخاص...

★ كاتب من الجزائر

سيلفيان فيون غيتيراز(*)، إحدى الفنانات اللواتي استطعن أن يحرقن أصابع الصباح بوهج مضيء يخرج من رماد الكوانين البرتقالية، وأن يقبضن دون كلل ميزان الطبيعة، ويعدن إلى لحظة إبداعها أراجيح الوجود ونواميس العرفان، لم تقدر وهي تشاكل في مخطوطاتها ألوان البعد والعمق والقدمة إلا أن تضيف مقاليد الخوف إلى مجاهل الولادة، وأن تدفع بنا نحو الأسئلة التي ترعبنا بعد أن نطرحها...كانت رحلاتها موجات تعبر مسافة أعمالها، وسفينة تترحل عبر موانئ الروح، حيث الجسد ليس سوى بحث عن الإنتماء إلى الأمكنة، والرغبة المحمومة في الخلاص...

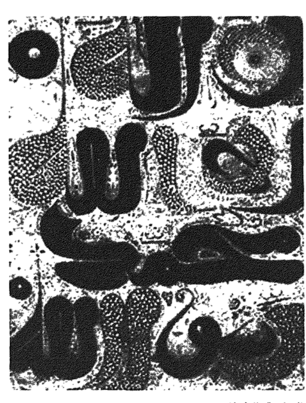
سؤالها المبتدئ في كل مراحلها الفنية ينبع من رمزية المكان، حيث تعود بأصولها إلى عائلة اسبانية، تتفتق كينونتها من إطلالة المدن الإسبانية على نسيم الصحراء الذي يهب من المغرب عابرا ذلك الفجو الأزرق من الماء، وذلك المتوسط في رحبة الهدوء من تجانس القارات، زياراتها المتكررة إلى البراري والمدن في إسبانيا لم تلهم نفسها إلا بالإصرار على العودة إلى نقطة اللقاء الأول بين زخرف الصحراء وأواني الشماليات. لهذا لم تجد نفسها إلا مهووسة بنسيم النخيل الساحلي ومعلقة على أستار المخيال المشرقي.

كان لقاؤنا بها إحساسا ناعما بمناخات النشأة المتجددة، حين افتتحت عرضها بشارع «بولفار دي بوت)) بمدينة بوردو الفرنسية. فكان الحوار استدراجا ممتعا للخيالات نابعا من هذا الإحساس ومن هذا اللقاء، ومن هاته النشأة التي تتمتع بالسقوط في هاويتها الجميلة.

*** الفنانة سيلفيان، هلا تحدثينا لماذا تميل أصابعك الفرنسية إلى استخدام ريشة مشرقية ؟**

لا أعرف، لكنني أعتقد أن المشرق كثقافة إنما ينطوي على محمول رمزي ومتحرك أيضا عبر جميع المراحل الزمنية، ولهذا لا نستطيع تهميش ثقافة ديناميكية تمتد بأبعادها الدلالية ومحتوياتها إلى الأعماق، لقد عشت عطلي الصيفية في إسبانيا وهناك حيث الألوان صافية، بدأ إدراكي الفني بمفهوم الصفاء والضوء، تجلت أغلب الألوان أمامي، فلا شيء يغيب حين تحضر بقوتها تلك الشمس المضيئة، لقد أحسست أن لهذه الألوان محمولاتها وجيناتها أيضا، وأنها ليست سوى رمزيات متنقلة من أماكن أخرى عن هذا العالم، لقد بدأت من وقتها أتقاسم معها متعة المكان وصفاء النهارات الصيفية.

**** هل نستطيع القول وفق هذا الاحساس إن استعمالك للألوان البنية والبرتقالية هي رمزيات العودة نحو المشرق الضائع؟**



بالطبع؟ فالألوان المرحّلة من المشرق، هي الألوان التي اكتشفتها في المدارس القرآنية، حينما كنت في المغرب، لقد بقيت شهرا ونصف في أغورة الصيف الماضي، مما أتيحت لي الفرصة لزيارة المكتبات القرآنية والتي وجدتها جميلة جدا، إن هناك امتدادا روحيا نابعا من الألوان ذاتها، مثلما ينبع من الأرض، فلو تأملنا قليلا لوجدنا أن الألوان التي نعرفها إنما هي الألوان التي ولدت معنا من الطين، إنها ألوان الأرض، التراب والرمل، والنبل الذي به تنعت الأرض، كذلك به تنعت الألوان، فالنعت واحد والمنعوت متسع بين الجسد والروح، بين التراب واللون، وهو واحد أيضا ولكن باتفاق الاثنين. إن الثقافة المسيحية تحتوي على محمول مختلط من الألوان، أما المشرق فنجد ألوانه بسيطة تدعو إلى الإبداع ، ألا ترون أن الألوان المشرقية مدعاة للتأمل والكشف، لهذا رغبت في السنة الماضية تحضير معرض فرنسي بالمغرب، وبالفعل، فقد ساعدني وجودي بالعمل على الثقافة البربرية، بالإطلاع المباشر على ما يحدث في الثقافة النومادية.

**** أتذكر في هذا المقام قول أحد الشعراء الفرنسيين بأن أثر الإنسان من رمل، هل تعتقدين ذلك؟ وما تعليقك؟**

لطالما اعتبرت الرمل مرجعيتي الأساسية، ولهذا فإن الصحراء تفتنني، وإحساسي بها يفوق التصور، لقد تعرضت الإنسانية إلى

قمع غريب، يرجع هذا إلى تقوقعها داخل الأحادية والجمود، ومحاولة توقيف عقرب الساعة عن الحركة، فالمدينة أحد أكبر قلاع الانسانية، يمكن أن تنتهي في أية لحظة بينما لا يمكن أن نفكر لحظة واحدة أن الصحراء ستنتهي، لأنّ كل ما فيها متحول، وآثارها متحولة بالطبع، لذا فأصولنا من رمل متدفق على الدوام، عندما تتجول في القرى المغربية حيث الأرض تبدو ذات وجه محمرٍ جدًا، تدرك بكفايةٍ تامّةٍ كيف تتحول القرى المنسية إلى غبار، وفي اندثارها تعود الأرض إلى الأرض، تنتهي إلى نفسها، إلى كينونتها الأولى، إنها دائما تلك الأغنية التي تقدس الفصول، وتمجد الخروج من الأرض والعودة إليها.

**** هل تقصدين أن في الرّمل وألوانه خلودا؟**

ليس إلى درجة كبيرة، فمن الخطر أن تجازف بالبحث عن الخلود وحدك. لذا أكتفي بمحاولةٍ أحس خلالها أنني أبني شيئا يبقى، أعتقد أن لذلك علاقة بإيمان معين، ففي أي عمل فني أو موسيقي، هناك بعد روحي، لا أحد منا يستطيع أن ينفي الله حتى وهو يكتب ضدّه، فأي عمل يشرع الفنان في خلقه، يحس في بدايته أنه ينقاد إلى أشياء معينة، أعتقد أنها مسألة إيمان ليس إلا. في أعمالي عموما، أحس أني أجمع شتات الأديان المتفرقة، عن الله وحده، ليس من الحق أن تتوزع في النصوص، فلهذا كان رفضي ماثلا حين حاولت جمع الخطوط والألوان من مختلف الأديان والأماكن لا سيما المشرقية، إنني كفنانة ومؤمنة، أعتقد أن من مهامي جمع شمل الإنسانية، فليس جيدا أن نعمل على التفرقة والتقسيم؛ لهذا أنا واثقة من حلول الرمل في كل مكان، إلا أن الألوان تتغير والطبيعة أيضا. قد نسمي هذا خلودا، ولكن خلودا جزئيا أي غير مطلق.

**** يبدو أن لمرجعياتك بالتحديد أساس أنثروبولوجي، فأعمالك نابعة من سلسلة من التأثرات الفلسفية؟**

لا أعتقد، فبيكاسو الذي كنت أظن أنه يؤثر عليَّ، إنما هو الذي منحني الحرية والقدرة على الخروج من القيد، إن الرسام الحقيقي مثل إسفنجة ترتوي ولكن لا تأخذ الأشكال، فالرسام قد يتأثر بالفلاسفة والأدباء ، لكن لا ينبغي أن يتأثر بالرسامين، يجب أن نبحث عن الأشياء ونفتش عن مدلولاتها ومحمولاتها خارج علاقات الرسامين، إنني أحس بامتلاكي لمرجعية طبيعية مرتبطة بالماء والصحراء.

**** إن ما تقولينه يعيد أنطولوجيا الخلق نحو الواجهة؟**

لا يهمني العمل من خلال العناصر مثلما يهمني أن أشتغل على كل ما هو مرتبط بالأرض، فالخزف المكسورالذي يظهر في بعض اللوحات إنما هي محاولة لتأكيد المحمول الرمزي للأرض، وهو أمر يتعلق بأن ما يمكن إخراجه من الرمل هو ما يمكن خلقه أيضا، إننا نأسطر أعمالنا عبر الرسم، نريد أن نلحقها بأسباب الوجود، فالألوان التي خلقها الله في الطبيعة، لا نستطيع إعادة خلقها إلا بالرسم. ويذكرني هذا الكلام بقصة خلاصتها انني حاولت تخيل أشكال خزفية ثم طلبت من صديق لي أن يصنعها، ثم قمت بعد ذلك بكسرها، ورسمتها مكسرة، فالخلق الذي نعيده، نحن مجبورون عليه، فالأعمال التي أقدمها أجدني فيها مجبورة على أن تكون مقصودة في نورها، إننا نفتش عن الأنوار، يا إلهي، كم هي خطيرة ومزعجة، حين نبدأ من النور راحلين تدريجيا نحو السواد، نبدأ من المعرفة والحكمة انتهاء إلى المجاهل والخوف، أليس ذلك دليل على أن اللون بداية خلق أيضا؟ أعتقد ذلك.

الخط العربي يلمس مطلقه الدّلالي في أقصى تجرّده الجيومتري

**** رمزية التكسير لا سيما إذا تعلق الأمر بالطين، أية دلالة تحتويها؟**

إننا لا نخلّد، لا نبقى، لا نستمر، إن وجودنا مرتبط بالرحيل، بعدم البقاء، إننا كلما كبرنا كلما ابتعدنا عن الاستقرار، لا شيء اسمه خلود، لهذا كثيرا ما نجد الهنود الحمر يتركون الأشياء كما هي، تخلد إلى الفناء بمفردها، إنهم يعرفون مآل البقاء، لهذا فالموت فلسفة تنطوي على الاستسلام للطبيعة، اما الحياة فهي مقاومة تستمد طاقتها من حبِّنا للتغيير.

**** إلى أي مدى يمكن أن يعبر حضور المادة في أعمالك التشكيلية المائلة نحو هندسة الأشكال عن سياق الغياب، الخلق وميتافيزيقيا الأشياء؟**

إن عملي مع الأشكال الهندسية يتطلب القدرة على التعامل مع المادة، على خلاف ما كنت عليه مباشرة، فاليوم تميل لوحاتي نحو اقتسام ممتع مع أجزاء جمالية للطبيعة، حيث



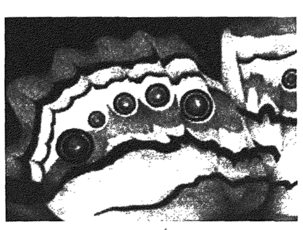
أقطع من أجنحة الفراشات، ومن السمك ومن الأفاعي ما يسمح بوجود لوحة لا تعكس كمرآة مكسرة الصور وإنما تمنح بعدا آخر للحياة، إنه مهم جدا أن نخضع للتجارب الصغيرة، لأنها تضعك في خطر، ولا تجعلك كمتلقٍ آليٍ للمعلومات، وإنما تصبح مجرِّبا بامتياز، فأنت حين تجرب، حتى وإن أخطأت، فإنك تتعلم، وتتعلم ما لا يجب أن تتعلمه، فما أقوم به إنما تجريب مستمر.

هناك خطر يرتادك وشك يراودك حين لا تشتغل، فكما تخسر تلك العلاقة الانسانية التي لم تجربها، كذلك تخسر تجاربك وهمومك وأحلامك كفنان، إن الجديد هو ما يدعونا نحو التجريب، فأنا أفضل عملا جديدا بجميع خساراته وبكل ما فيه من إزعاج خارجي على أن أنجح في عمل وأبقى على ذلك منذ عدة سنوات، هذا لا يعني أنني أعتقد أن الخضوع للسلطة والمباشرة في رسم الحدود وتزيينها سيكون عملا جميلا، فأنت حينها تمنع الناس عن تصور آفاق مخيالية عما ترسمه أنت وتنسجه، إنك تمارس ضغطا على الوعي الفني عموما، فليس هكذا ننمو، أو نكبر، ثم إن المناهج التي يتفنن فيها بعض الناس بدعوى أنها تنتهي إلى خلق الجديد لا أظن أنها تساهم في إغناء مسار العمل الحر والمستقل: لأن التجديد رغم حداثته فهو قاصر، لا سيما التجديد المادي الذي يتسع لاحتواء هذا العالم.

**** ما مدى البعد الذي به تحظى لوحاتك بعد استلهاماتك الواضحة ـ والمقصودة حتما ـ من النصوص المقدسة؟**

إن ما أقوم به هو استعادة طبيعية للنصوص التي كتبت في الأزل، فأنا أعيد كتابتها، في سياق أننا لا نكتب إلا للأشياء المهمة، إن الكتابة امتياز إلهي وهي مذهلة، فموسى لما تلقى اللوحات إنما تلقاها مكتوبة من عند الله، والحرف جزء من هذه الممارسة الخطية، فالحرف روحاني وممتلكٌ ميتافيزيقيٌ يفوق حدود الجسد الذي يسجنه، لذا أستعمل الحرف لا كجسد وإنما كمحتوى جمالي لوني لإيماني بأن اللون عصارة خالصة للضوء وأن الألوان لا تستطيع إفرازها إلا مجموعة من الأنوار، هاته التي تجسد ذلك العمق الروحاني للأشياء، وأستعمله داخل لوحاتي حيث ألملم شتاته من النصوص وأصنعه لا لينتهي نحو التفاهة والبذاءة وإنما ليرفع حقيقة الانسان نحو مستواها اللائق «هذا المخلوق المجموع» واقتسامي الكتابة بجزءيها الجسدي والروحي ينثني على امتدادٍ أرضيٍ ونزوعٍ ترابيٍ، فالله حين خلقنا، ساهم في كتابتنا بمداد الأرض، لهذا تستعمل الكتابة البشرية منطقها على الطين، المادة التي منها وُجدنا.

** إن ما تستخدمينه من الألوان في إلغاء الخط كوسيلة إلى



إثباته بتجريده كغاية يعني أن للخط علاقة بمطلقه.

أكيد، وربما أكثر من ذلك!

**** كيف؟**

عندما كنت في المغرب، لفت انتباهي ذلك الوشم الذي تزين به النساء معاصمهن وظهور أكفهن، وفي فرنسا كثيرا ما نصادف ونحن نعبر زقاقا سقفا مزينا بالأرابيسك يبدو ناعما ودافئا، فالوشم وتزيين السقوف بالألوان والخطوط المشرقية يوحي بمطلق هذا النوع من الخط ولونه، ثم أحِسُني في أواخر أعمالي أعود إلى نقطة البدء، إلى الحالة الأنطولوجية الأولى، إلى الأبعاد الجيومترية والبحث من خلالها عن معنى الألوان ورمزيات المادة، فالفن الإسلامي لا يمثل الإنسان او الشخص وحيثيات تفكيره وإنما يعبر عن ثقافة برمتها، فالزليج ليس سوى جيومتري الثقافة العربية، فإذا جرَّدناه من مكوناته فلن يبق إلا مهندسات ترسباته الجيومترية، هذه هي حقيقة الفن، أن ينتهي إلى مطلقه الرائع بتجريده، وثقافة لا تنتهي إلى هنا، ثقافة هشة وهزيلة: لهذا إذا جردنا الكتابة من معاني الكلمات، فستبقى مجردة، وهذا هو المهم، والأهم أن تستمر على هذا النحو.

إن الكتابة العربية عجيبة وغرائبية، تتغذى من الممنوع وتنمو بماء المحضور في تربة الخوف والاندهاش، فالفنتازيا التي لطالما منعت في ممارسات الخطاب العام ولم تسمح بظهورها الثقافة العربية، وجدت في الكتابة وفي طريقة تعاطي الخط في تزخرفاته مع أشكال مختلفة من الحروف والكلمات، فلدي إحساس أن الخط يحرك الأوصال المقيدة، وينسج في خفاء مذهل علاقات ما بين الخطابات المحظورة، الجنس، الدين، وحتى الثورة.

والحرف حياة، سيرورة لا تنتهي، انقطاع عن الجمود وانخراط كلي في عملية ديناميكية خالصة، قد يعود في اعتقادي إلى تقاسم الرمز والطبيعة هذه الحياة؛ هذا التغير والتجدد والنماء، فلطالما عبَّرت الحروف كرموز عن أشلاء الطبيعة، كما نجد ذلك

عند اليونان والفراعنة والسومريين، ولطالما اتخذت الحروف كرموز عرفية كما هو الحال لدى الشعوب الأمازونية، وكرموز فنية للتواصل لدى القبائل البدائية.

لقد التقيت بسيد مختص في طباعة الإنجيل، وقد قدم لي وثيقة مهمة حول تطور حرف الألف A في الخط اللاتيني، فقد انقلب بتدرج عبر مراحل طويلة إلى ما هو عليه الآن، فالخطوط تنمو مثلنا وتكبر وتعيش، والحروف أيضا، بل إنها أوسع منا على الإطلاق.

**** هل يمكن أن تحدثينا عن تراكمات الخط الهندي في أعمالك؟**

إن الهند بلد فيه جميع الأشياء، وحين تلج إليها، يتجلى المظهر الروحي بوضوح، فالمرأة المارة بشارع تذهب لقضاء حاجة وهي في أمر عاجل كما تبدو وإذا بها فجأة تقف لتصلي أمام الوثن، فهذا وفاء خالص لا نجده في الغرب، فمباشرة بعدما يخرج الناس من أماكن الصلاة، ينسون كل شيء، فلا أعتقد أن الأمور تُحلُّ بهذه الطريقة، أذكر أنني ولجت مكانا للصلاة في معبد أرميتسار، وهناك بدأت أرسم بعض الأشياء على كرّاستي، لكن الهنود تفاجأوا جميعا واجتمعوا حولي، إلا أنه من حسن حظي، قادني حارس كان يحمل سلاحه وقال لي تعالي، وأخذني واختص لي مكانا خلف سيِّدٍ كان يتعبد حتى لا يتم إزعاجي، وارتحت بعدها، واندهشت فعلا لذلك.

إن ما أرسمه حقيقة آخذه من كتاب للصلاة الهندية، وأحس في هذا الرسم حميمية تشبه تماما حميمية الهنود وهم ينامون على الأرض، وهي نفسها التي يتقاسمها أبناء جنوب المغرب حيث ينام البعض إلى جانب الآخر بطريقة رائعة، وهناك يتقاسمون الخبز كذلك وهذا رائع، إنك حين تدخل مسجدا وترى الناس نياما بينما هناك من يتلو بصوت خافت القرآن على إيقاع جميل ومريح، تقول كم هو الإنسان طيب، إن الهند زخرفة متلائمة من الأديان، ولهذا أحلم بزيارة مكة وبيت لحم على أمل الإلتقاء بالبساطة والراحة.

**** إن معرضك الأخير الذي على صداه نتحاور حاول أن يقدم مسارك الفني بخلاصة، هل تؤمنين كفنانة بأن إقامة معرض يضمن ممارسة مهمة وفعلية لجس النبض؟**

إنني لا أعتقد أن بإمكان الناس جميعهم أن يحرقوا أعمالهم بعدما أبدعوها، فالفنان مهما كان، يقتدي بنفسه، يضيء عتمات الفراغ في دهاليز إرادته، يملك القدرة الكافية على الرؤيا، لأنه حر، وحريته تمنحه قوة تفوق قوة الرجال السياسيين والعسكريين، لهذا لم يشهد التاريخ - إلا في بعض الحالات الإستثنائية - موجة تدمير للأعمال الفنية ولا سيما الرسم، فالفاشيون حافظوا على الكتب وصانوها، والنازيون لم يحرقوا أعمال بيكاسو الفنية في الحرب العالمية الثانية رغم أنهم ينبذونها ، بل أخذوها وعزلوها عن الضوء، لأنهم كانوا على معرفة تامة بأنها ستصبح مهمة ذات يوم. ومعارضي التي أقيمها، أعتبرها بمثابة كتاب جامع لأعمالي المرحلية، لا أعتقد أنني سأطبع كل هذه الكتب، لأني أعتقد أن الكتاب الذي يجب أن يبقى قيد النسيان، هو الذي يجب أن يكون منطويا على الحقائق الغريبة والتجارب المهمة، فالكتب التي جمعتها حول أعمالي، أريدها أن تحيا على رفوف عالية جدا وفي مكتبة قديمة في قرية ضائعة ومنسية، ببساطة، إن الناس الفضوليين هم من ينفضوا الغبار عن كتبي، فحبي مقرون بفضولهم وحبهم للإطلاع.

إن المعرض مفتوح كتجربة تستعرض مجمل أعمالي، وهي تجربة لا يمكن أن نعيشها إلا بأن نقوم بمسحة بصرية كفيلة بأخذ خلاصة عامة، أما الكتاب فإنه يمنح ذلك الإحساس بالإشتراك مع العمل الثقافي وبتقاسم الهم الفني معا. هذا لا ينفي ضرورة إقامة معرض فالعمل سيموت في ورشته ولا ينفي أن أنعزل عن الورشة قليلا ولا أظل حبيسة له، فالفن حياة، وهو في حاجة إلى أن نقدم له نبضة متواصلة الدقات تحافظ على استمراره.

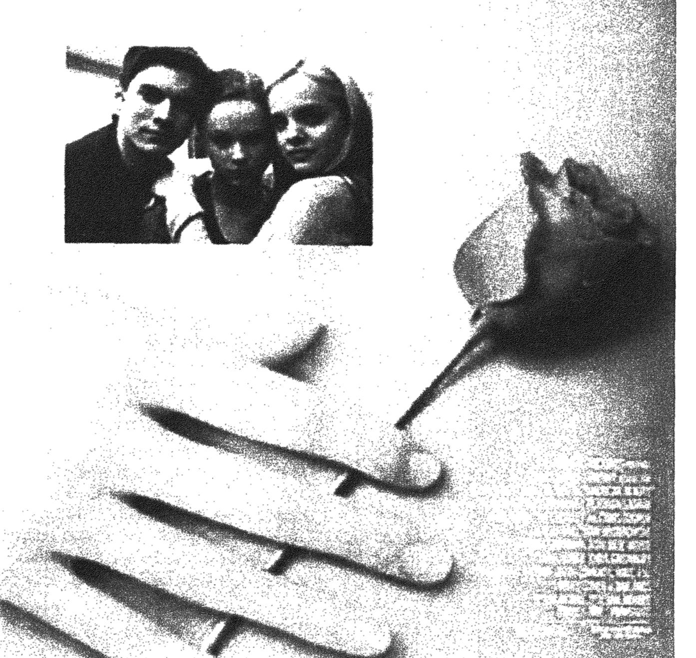
**** سيلفيان، نشكرك على تقاسمك الحديث معنا على صدى معرضك الجميل.**

و أنا أيضا.

* تعمل أستاذة للفن التشكيلي في المجمع الثقافي لمدينة بوياك، من بين أعمالها التشكيلية والفنية: دراسات، فراشات، أسماك، هنود، كالا غرافيا، مذكرات، مزخرفات القرآن، شاركت في عدة ملتقيات ومعارض وطنية ودولية، وحاصلة على شهادة الإعتراف الدولي للفنون.



AMERICAN **BEAUTY**



سيناريو

الجمال الأمريكي

سيناريو: ألان بول

(تتمة العدد السابق)

مهـا لطفي★

داخلي: مطعم – بعد فترة من نفس اليوم.

تجلس كارولين على مائدة. مستغرقة في التفكير. هنالك قائمتا طعام على المائدة. بعد لحظات ينضم إليها بودي كاين ملك العقارات. تصبح كارولين فجأة دافئة وممتنة.

بودي: كارولين.

كارولين: بودي.

تبتسم كارولين متأثرة بشدة كونه تذكر اسمها.

بودي: أنا آسف جداً إذ تركتك تنتظرينني. لقد غادرت كريستي إلى نيويورك هذا الصباح، و... لنقل أن الأشياء كانت مضطربة جداً في المنزل.

كارولين: ماذا تفعل في نيويورك؟

بودي: إنها تتجول هناك. (بعيداً عن مرمى نظر كارولين) نعم نحن قررنا الانفصال.

كارولين: بودي، أنا آسفة جداً.

بودي (بمرارة): نعم. بالنسبة لها أنا أركز كل وقتي على عملي. وكأنما التطلع نحو النجاح هو خطأ في شخصيتي. حسناً، لقد عرفت حتماً كيف تستغل نوع الحياة التي وفرها لها نجاحي. أوه، واو.

(ثم يأخذ في الضحك)

آه، إن ما حصل أفضل كثيراً.

كارولين: عندما رأيتكما أنتما الاثنان في الحفلة الليلة الماضية، كنتما تبدوان في غاية السعادة.

بودي: حسناً، اعتبريني مجنوناً. ولكن فلسفتي هي أن على الإنسان لكي يكون ناجحاً أن يظهر للآخرين صورة النجاح، وفي كل وقت.

يبتسم، ثم يفتح قائمة الطعام. تحمل كارولين قائمتها بشكل ميكانيكي ولكنها تواصل التحديق به مأخوذة، تماماً كما يفعل مسيحي مؤمن يواجه المسيح لأول مرة.

خارجي: باحة المدرسة – بعد فترة من نفس اليوم.

يقف ريكي بكاميرته الديجيتال يصور شيئاً على الأرض عند قدميه.

على الفيديو: طائر ميت مرمي على الأرض وقد بدأ يتحلل.



المخرج سام منديز قبالة الممثلان أنتي بينج وكيفن سبيسي

★ مترجمة من لبنان

أنجيلا (بعيداً عن مركز اللقطة): ماذا تفعل؟

على الفيديو: تتوجه الكاميرا إلى أعلى لنكتشف جين وأنجيلا يحملقان بنا.

ريكي (بعيداً عن مركز اللقطة): كنت أصور هذا الطائر الميت.

أنجيلا: لماذا؟

ريكي (بعيداً عن مركز اللقطة): لأنه جميل.

على الفيديو: أنجيلا تنظر إلى جين محاولة الإمساك عن الضحك.

أنجيلا: أعتقد أنك قد نسيت دواءك اليوم أيها الولد المعتوه.

على الفيديو: تخرج من الكادر بينما نوجه لقطة زووم نحو جين.

ريكي (بعيداً عن مركز اللقطة): مرحباً يا جين.

جين (غير مرتاحة): أنظر. أريدك أن تتوقف عن تصويري.

يخفض ريكي الكاميرا الديجيتال.

ريكي: حسناً.

ينظر إليها نظرة فضولية وعيناه تبحثان عما في عينيها. وهي بدورها لا تبعد نظرها عنه.

أنجيلا: حسناً، أياً كان الأمر.

(نحو جين) هذا شيء ممل. لنذهب.

جين (تخاطب ريكي): هل تحتاج إلى توصيلة؟

أنجيلا (تخاطب جين): هل أنتِ مجنونة؟ لا أريد أن أنهي حياتي مقطعة إرباً ومرمية في مقلب نفايات ما.

ريكي: لا بأس. سوف أتمشى، ولكن شكراً.

أنجيلا: حسناً، أرأيتِ؟ إنه لا يريد الذهاب على أي حال. تعالي لنذهب.

تبدأ أنجيلا في السير ولكن جين لا تتبعها. ريكي يبتسم لها. تكاد أن تبادله الابتسامة، ولكن بعد ذلك:

جين (تنادي أنجيلا): أعتقد أنني سأتمشى أيضاً.

تتوقف أنجيلا محملقة فيها.

أنجيلا: ماذا يا جين؟ إن المسافة تقرب من ميل.

خارجي: نزل «توب هات» – بعد فترة من نفس اليوم.

سيارة كارولين المرسيدس تقف بمحاذاة سيارة جاجوار مكشوفة تحمل لوحة فاخرة كُتب عليها «ملك العقارات».

داخلي: نزل «توب هات» – المشهد مستمر.

كارولين وبودي في لحظة متعة.

كارولين: نعم! يا إلهي! أنا أحب ذلك!

بودي: تحبين أن يسمرك الملك؟

كارولين: أوه نعم! أنا أحب ذلك! أعطني مسمارك يا صاحب الملك.

خارجي: شارع – بعد فترة من نفس اليوم.

سيارة ليستر التويوتا كامري تتجول في الشوارع. نسمع ليستر يغني مع الأغنية المنسابة من المذياع «النساء الأمريكيات».

داخلي: تويوتا كامري – المشهد مستمر.

ليستر يقود السيارة ويدخن لفافة.

ليستر: أيتها المرأة الأمريكية، ابتعدي عني ...

أيتها المرأة الأمريكية، أماه. دعيني أكون ...

لا تأتي وتحومي عند بابي ...

لا أريد أن أرى وجهكِ ثانية ...

خارجي: محل السيد سمايلي – المشهد مستمر.

يتابع ليستر غناء «السيدة الأمريكية» بينما تدخل سيارته الكامري إلى موقف سيارات مطعم وجبات سريعة. يتجه ليستر نحو نافذة المطعم المجهزة بمكبر للصوت.

فتاة المطعم (بعيداً عن مركز الصورة): ابتسم فأنت في مطعم السيد سمايلي.

يخفض ليستر صوت المسجل.

ليستر: ماذا؟

فتاة المطعم (بعيداً عن مركز الصورة): هل تحب أن تجرب طعامنا الجديد من البيض ولحم الخنزير المصنوع على الطريقة المكسيكية؟ إنه بدولار وتسع وعشرين سنتاً. وهذا السعر لوقت محدود فقط.

ليستر: أوه ... كلا .. ولكن شكراً.

(يقرأ قائمة الطعام)

أريد قرصاً كبيراً من البيرجير وبطاطس مقلية من سمايلي وشراب البرتقال بالصودا.

فتاة المطعم (بعيداً عن مركز الصورة): أرجوك أن تتقدم بالسيارة نحو النافذة. شكراً.

يدفع السيارة نحو النافذة حيث تقف مراهقة تضع سماعة في أذنيها.

فتاة الصندوق: ابتسم، فأنت في محل السيد سمايلي، حسابك أربعة دولارات وتسع وثمانون سنتاً من فضلك.

يدفع لها ليستر. وفيما هي تناوله طعامه يلاحظ وجود إعلان في زاوية الشباك يقول: الآن نستلم الطلبات.

فتاة الصندوق: هل تريد مزيداً من المرق الخاص بمطعم

سمايلي؟
ليستر: كلا. كلا. في الواقع، أريد أن أملأ طلباً.
تحدق به مستغربة سنه ومظهره.
فتاة الصندوق: ليس لدينا وظيفة مدير. إنها فقط للعاملين في تلبية الطلبات.
ليستر: حسناً. أنا أرغب في أقل قدر من المسؤوليات.
داخلي: السيد سمايلي - بعد فترة وجيزة من الزمن.
يجلس ليستر على مائدة مع المدير، شاب مكتنز شحماً يرتدي قميصاً أبيض بأكمام قصيرة وربطة عنق تحمل شعار السيد سمايلي. ينظر في طلب ليستر، مربكاً.
المدير: لا أعتقد أنك مناسب لهذا العمل.
ليستر: لدي خبرة مسبقة في الوجبات السريعة.
المدير: طبعاً. منذ عشرين عاماً مثلاً.
ليستر: حسناً. أنا متأكد أن هذه الصناعة قد تقدمت تقنياً بصورة مذهلة، ولكنكم تملكون حتماً نوعاً من دورات التدريب. ليس عدلاً أن تحكم مسبقاً بعدم صلاحيتي.
يتنهد المدير ممرراً يده في شعره الدهني، متسائلاً ما الذي قد صنعه في دنياه ليستحق مثل هذا العقاب.
داخلي: نزل «توب هات» - بعد فترة من الزمن في نفس اليوم.
كارولين وبودي في السرير بعد ممارسة المتعة.
كارولين: هذا بالضبط ما كنت أحتاج إليه. العلاج الملكي كما يقولون.
يضحكان.
كارولين: كنت مرهقة جداً عصبياً.
بودي: هل تعلمين ماذا أفعل عندما ينتابني مثل هذا الشعور؟
كارولين: ماذا؟
بودي: أطلق النار من بندقية.
تجلس كارولين متشوقة لأن تتعلم من أستاذها.
كارولين (باهتمام): حقاً؟
بودي: أوه، نعم. أذهب إلى حقل إطلاق النار في المدينة وأقوم بعدة دورات.
كارولين (خجلة): أنا لم أطلق النار قط من قبل.
بودي: أوه، عليكِ بتجربته. لا شيء يجعلك تشعرين بالقوة مثل ذلك.
(ثم مبتسماً ابتسامة إغراء)
حسناً. تقريباً لا شيء.

تؤدي كارولين بسرعة دورها، فتقبله جاهزة لجولة أخرى.
خارجي: شارع جانبي - بعد فترة من الزمن من نفس اليوم.
ريكي وجين يسيران صامتين.
هو يبدو مرتاحاً للصمت: هي عكس ذلك. بعد ضربة موسيقية:
جين: أخبرنا إذن كيف تجد منزلك الجديد؟
ريكي: أنا أحبه.
(ضربة موسيقية)
جين: كان السكان السابقون يطعمون القطط الشاردة، مما جعلها تتجمع دوماً في الجوار. وقد أفقد هذا والدتي عقلها، فأقدمت بعد ذلك على قطع شجرتهم.
تظهر جنازة بالسيارات وتبدأ تمر أمامهم.
ريكي: هل سمعتِ أن أحداً قد مات؟
جين: كلا. (ضربة موسيقية) هل سمعت أنت؟
ريكي: كلا. ولكنني رأيت تلك المرأة التي لا مأوى لها، والتي تجمدت حتى الموت، ملقاة هناك على الممر الجانبي. كان منظرها تعيساً.
يراقبان جنازة السيارات وهي تمر.
ريكي: صورت تلك المرأة المشردة على الفيديو.
جين: لماذا تصور ذلك؟
ريكي: لأن ذلك كان شيئاً مذهلاً.
جين: ما المذهل في ذلك؟
(ضربة موسيقية)
ريكي: عندما ترين شيئاً كهذا، يبدو وكأن الله ينظر إليكِ مباشرة لثانية من الزمن. ولو كنتِ معنية بذلك فيمكنك أن تنظري إليه حالاً.
جين: وماذا ترى؟
ريكي: الجمال.
داخلي: منزل فيتس - المطبخ - بضع دقائق بعد ذلك.
بربارة فيتس تجلس على مائدة المطبخ تحدق في الفضاء وكأنها منومة مغناطيسياً. يدخل ريكي تتبعه جين.
ريكي: أماه، أريدك أن تلتقي بشخص ما.
(لا ردة فعل)
أماه.
تتحرك عينا بربارة فيتس وتستدير نحوه ببطء.

بربارة (سعيدة): نعم؟
ريكي: أريد أن أعرفك بشخص ما. هذه هي جين.
جين: مرحباً.
بربارة: أوه، يا إلهي. أرجو المعذرة لمنظر الأشياء حول هذا المكان.
تحدق جين حولها. الغرفة نظيفة تماماً.
داخلي: منزل فيتس - مكتب الكولونيل - بعد فترة من الوقت.
نسمع صوت مفتاح يدور في القفل، ويُفتح الباب. يدخل ريكي حاملاً رزمة مفاتيح تتبعه جين.
ريكي: هذا هو المكان الذي يختبئ فيه والدي.
خزانات زجاجية ملأى بالسلاح تصطف على الحائط.
جين: أعتقد أنه يحب السلاح.
يجتاز ريكي الغرفة نحو خزانة زجاجية مبنية في الحائط خلف المكتب.
ريكي: يجب أن تري هذا الشيء.
يفتح الخزانة فتكشف عن أرفف تحمل ذكريات من الحرب.
ريكي: سوف يقتلني والدي لو عرف أني هنا.
جين: هل سرقت مفاتيحه؟
ريكي: كلا. أحد عملائي صانع أقفال. كان مرة بحاجة لبعض المال. وهكذا جعلته يرده لي عن طريق عمله.
يدخل يده في الخزانة ويخرج بحذر طبقاً بيضاوياً من الخزف الصيني. يسلمه لجين التي تأخذ بتفحصه.
ريكي: اقلبيه على الوجه الآخر.
لقطة مقربة على الوجه الآخر للطبق: صليب معقوف صغير مطبوع في الوسط.
جين: يا إلهي.
ريكي: إنه أحد أطباق الخزف الصيني الرسمية التي كان يستعملها الرايخ الثالث. هناك العديد من حثالات الثقافة يقومون بجمع براز النازيين. ولكن والدي لا يملك سوى هذه القطعة.
يضع الطبق مكانه في الخزانة ويقفل الباب. يلاحظ أن جين تنظر إليه باستغراب.
ريكي: ما بالك؟
جين: لا شيء.
ريكي (باهتمام): كلا، انتِ خائفة مني.
جين: كلا، لست كذلك.
ولكنها خائفة فعلاً. ريكي يتفحصها.
ريكي: هل تريدين أن تري أجمل ما صورت؟
داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - بعد برهة من الزمن.
فيديو: نحن في مرآب سيارات فارغ في يوم رمادي بارد. شيء يطفو ويجتاز المكان بعيداً عنا. إنه كيس من البلاستيك الأبيض الفارغ. نتابعه وهو يدور في حلقات بفعل الريح. أحياناً تضربه بعنف، أو بدون سابق إنذار فترسله مرتفعاً نحو السماء، ثم تتركه يتمايل برشاقة هابطاً إلى أسفل نحو الأرض... جين وريكي يجلسان على السرير، يراقبان شاشة تلفزيونية واسعة.
ريكي: كان يوماً من تلك الأيام التي يقترب فيها سقوط الثلج. وكان هناك في الجو تلك الكهرباء التي يكاد الإنسان يسمعها. هل أنتِ مصغية؟ وكان هناك هذا الكيس ... يراقصني. يتوسل إلي أن ألعب معه مثل طفل صغير، لمدة خمس عشرة دقيقة. كان ذلك هو اليوم الذي أدركت فيه أن هنالك كل تلك الحياة وراء الأشياء الجامدة، وهذه القوة العظيمة الخيرة التي أرادتني أن أعرف أنه ليس هنالك من سبب للخوف. أبداً.
(ضربة موسيقية)
ريكي. أعرف أن الفيديو عذر ضعيف، ولكنه يساعدني على التذكر ... إنني بحاجة لأن أتذكر...
جين تراقبه الآن.
ريكي (بعيداً): أشعر أحياناً أن في العالم قدراً كبيراً من الجمال لا أستطيع استيعابه ... ويكاد قلبي يغور في مكانه.
بعد قليل تأخذ جين يده، ثم تنحني وتقبله برقة على شفتيه. عيناه تتفحصان عينيها مستطلعاً ردة فعلها.
جين (فجأة): يا إلهي! ما الساعة الآن؟
داخلي: منزل بيرنهام - غرفة الطعام - بعد برهة وجيزة.
يجلس ليستر إلى المائدة مرتدياً ملابس قذرة، يتناول عشاءه بنهم محتسياً زجاجة بيرة. تجلس كارولين قبالته تتناول طعامها وتراقبه بازدراء. تنبعث من جهاز الستيريو موسيقى خفيفة.
نسمع اصطفاق الباب الخلفي، وتدخل جين مسرعة وتأخذ مكانها إلى المائدة.
جين: آسفة لتأخري.
كارولين (بمرح مبالغ فيه): كلا، كلا، لا بأس بذلك يا عزيزتي. كنت ووالدك نناقش الآن يومه في العمل.

تحدق جين بوالديها بقلق. ينظر ليستر إلى كارولين متجهماً، ثم يبتسم بسخرية ابتسامة من يقول «أنت التي طلبتِ ذلك».

ليستر: جيني. اليوم تركت عملي. ثم طلبت من رب العمل أن يذهب إلى الجحيم، وحاولت ابتزازه بحوالي ستين ألف دولار. أعطني طبق الهليون.

كارولين: يعتقد والدك أن هذا النوع من السلوك مدعاة للفخر.

ليستر: ووالدتك تؤثر أن أعيش حياتي سجيناً مقموعاً بينما تحتفظ هي بأشيائي في جرة مقفلة أسفل الحوض.

كارولين (شاحبة): كيف تجرؤ على مخاطبتي بهذه اللهجة أمامها؟ إنني لأعجب أن تكون قادراً على ازدرائي بهذا الشكل في نفس اليوم الذي تفقد فيه وظيفتك.

ليستر: أفقدها؟ أنا لم أفقدها. ليس الأمر «أين ذهبت وظيفتي يا ترى؟». لقد تركت أنا وظيفتي. لتعطني إحداكما طبق الهليون.

كارولين: أوه! وأود أن أشكرك لأنك وضعتني أمام ضغط إضافي، إذ أضحيت أنا مصدر الرزق الوحيد الآن.

ليستر: لقد حصلت على وظيفة فعلاً.

كارولين (مواصلةً حديثها): كلا، كلا. لا تشغل نفسك بمن سيدفع رهن المنزل. سوف تضع كل شيء على كاهل كارولين. هل تعنين يا كارولين أنك سوف تهتمين بكل الأمور الآن؟ نعم. لا مانع لدي. أنا حقاً لا أمانع. تعنين كل شيء؟ لا مانع لديكِ أن تتحملي كافة المسؤوليات لأن زوجك يشعر أن باستطاعته ترك عمله ...

ليستر (مكرراً): ألن يقوم أحد بإعطائي طبق الهليون اللعين؟

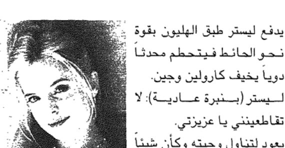
جين(تقف): حسناً، لا أريد أن أكون جزءاً من هذا.

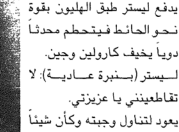
ليستر (جاداً): اجلسي مكانك.

تجلس جين في مقعدها يعتريها الذهول والخوف من نبرة صوته. يقف ليستر ويتجه نحو الجانب الآخر من المائدة ليأتي بطبق الهليون، ثم يجلس ثانية ويتناول طعامه.

ليستر: لقد سئمت وتعبت من التعامل معي وكأن لا اعتبار لي. يمكنكما أنتما الاثنتان أن تفعلا كل ما تريدان وفي أي وقت تشاءان، ولن أشتكي. كل ما أريده هو أن ألقى المعاملة نفسها.

كارولين (مكررة): أوه، أنت لا تشكو؟ أوه، اعذرني. اعذرني. لا بد أنني مصابة بالذهانية إذا كنت لا تشكو. ما هذا؟ هل أنا سجينة في زنزانة ما، أهلوس لوحدي؟ هذا هو التفسير الوحيد الذي يخطر في بالي.





يدفع ليستر طبق الهليون بقوة نحو الحائط فيتحطم محدثاً دوياً يخيف كارولين وجين.

ليستر (بنبرة عادية): لا تقاطعينني يا عزيزتي.

يعود لتناول وجبته وكأن شيئاً غير عادي لم يحصل. تجلس كارولين في مقعدها ترتجف غضباً فيما تحدق جين في الطبق أمامها.

ليستر: أوه، وشيئاً آخر. من الآن فصاعداً سوف نغير موسيقى العشاء. لأنني بصراحة، ولا أعتقد أنني أنفرد بهذا الشعور، قد تعبت من هذا الهراء المدعو «لورنس ويلك».

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - تلك الليلة.

تجلس جين على سريرها. يُقرع الباب.

جين: ابتعد عني.

كارولين (بعيداً عن مركز الصورة): عزيزتي، رجاءً دعيني أدخل.

تدير جين عينيها. تجتاز الغرفة نحو الباب وتسمح لكارولين بالدخول.

كارولين: كنت أتمنى لو أنكِ لم تشاهدي ذلك المشهد الرهيب الذي جرى الليلة. ولكني من ناحية أخرى سعيدة.

جين: لماذا؟ حتى أستطيع أن أرى مدى سخافتكما، أنتِ ووالدي؟

كارولين: أنا؟

تحملق في جين، ثم تجهش بالبكاء.

جين: يا إلهي، أماه.

كارولين (دامعة العين): كلا، أنا سعيدة. لأنكِ أصبحتِ في سن يتيح لك الآن أن تتعلمي أهم درس في الحياة: لا يمكنك الاعتماد على أحدٍ سوى على نفسك (تتنهد). لا تستطيعي الاعتماد على أحدٍ سوى على نفسكِ. هذا أمر محزن ولكنه حقيقي. وكلما تعلمتِ هذا الدرس بسرعة كلما كان ذلك أفضل.

جين: انظري يا أماه. لست أشعر في الحقيقة بالرغبة في مشاهدة لحظة تصوير كاذبة أخرى هنا، حسناً؟

فجأة تصفع كارولين جين بشدة.

كارولين: أيتها الطفلة المزعجة العاقة. انظري فقط إلى كل ما تملكينه. عندما كنت في مثل سنكِ كنت أسكن في شقة

مشتركة. ولم نكن نملك منزلاً خاصاً.

تغادر المكان مسرعةً، خجلى. تنظر جين في المرآة وتفرك خدها، ثم تجتاز الغرفة نحو النافذة وتتطلع إلى الخارج.

خارجي: منزل فيتس - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور جين): نحن قبالة غرفة ريكي ننظر إلى الداخل. يقف أمام النافذة حاملاً كاميرته ويصورنا. على شاشة التلفزيون الواسعة خلفه، نرى جين تقف في شباكها وهي تنظر إليه من الجانب المقابل. تلوح بيدها. يواصل ريكي التصوير.

ضربة موسيقية، ثم تأخذ في خلع قميصها.

داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.

نحن خلف ريكي الذي يصور جين بكاميرا الفيديو، فيما هي تقف أمام نافذتها. لقد خلعت الآن قميصها كلياً. تقف هناك بالصديرية ثم تأخذ في فك الخطاف من الخلف.

(على الفيديو): نسلط عدسة الزووم عليها فيما هي تخلع صديريتها باضطراب. يبدو عليها الخجل بشكل واضح، ولكنها وصلت لهذا المدى ولا مجال للتراجع. تقف هناك بصدرها المكشوف محاولة الظهور بمظهر المتحدي، ولكنها هشة إلى درجة مؤلمة.

فجأة، يُفتح الباب على مصراعيه، ويدخل الكولونيل هائجاً. يستدير ريكي مذهولاً. وحالما تلتقي عيناه بعيني والده يدرك حقيقة الأمر.

الكولونيل: يا ابن الحرام.

يندفع ريكي بسرعة ليتلافى والده، ولكن الكولونيل، الأسرع منه، يلكمه في وجهه فيلقيه أرضاً.

الكولونيل: كيف تمكنت من الدخول إلى هناك؟

خارجي: منزل بيرنهام - المشهد مستمر.

تراقب جين من شباكها ثم تغلق الستارة.

خارجي: منزل فيتس - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور): في الشباك المواجه لنا، يواصل الكولونيل ضربه المبرح لريكي، لاكماً وجهه.

داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.

شفة ريكي تنزف، ولكنه يواجه والده بنظرة ثابتة في غمرة عنفه.

الكولونيل (فاقداً أعصابه): كيف؟ كيف؟ هيا انهض. دافع عن نفسك أيها الهر الحقير!

ريكي: كلا، سيدي. لن أقاتلك.

يمسكه الكولونيل من ياقته.

الكولونيل: كيف تمكنت من الدخول إلى هناك؟

ريكي: لقد صنعت نسخة من مفتاح القفل، يا سيدي.

الكولونيل: ما الذي كنت تبحث عنه؟ المال؟ هل عدت للإدمان ثانية؟

ريكي: كلا، يا سيدي. أردت أن أري صديقتي الطبق النازي الذي تملكه.

(ضربة موسيقية)

الكولونيل: صديقتك؟

ريكي: نعم، يا سيدي. إنها تقطن في المنزل المجاور لمنزلنا.

ينظر الكولونيل نحو النافذة.

(المشهد من منظوره): في الشباك المقابل لنا، تسترق جين النظر من وراء الستارة، ثم تغلقها بسرعة.

ريكي: اسمها جين.

ضربة موسيقية. يشعر الكولونيل فجأة بالخجل الشديد.

الكولونيل: هذا من أجل مصلحتك أيها الفتى. أنت لا تحترم ملكية الآخرين، ولا تحترم السلطة، ولا ...

ريكي: سيدي، أنا آسف.

الكولونيل: لا يمكنك أن تتجول هنا وهناك تفعل ما يطيب لك، لا يمكنك ذلك. هناك قواعد في الحياة.

ريكي: نعم، سيدي.

الكولونيل: أنت بحاجة إلى بناء. بحاجة إلى نظام.

ريكي (في نفس الوقت): نظام. نعم، سيدي. أشكرك لأنك تحاول أن تعلمني. لا تيأس مني يا أبتاه.

يقف الكولونيل وهو ما زال يتنفس بشدة، يطفح وجهه بالحنان، ويتناول وجنتي ريكي.

الكولونيل: آه، يا ريكي.

ولكن شيئاً يمنعه من القيام بذلك.

الكولونيل: ابتعد عن ذلك المكان.

يغادر. ينهض ريكي ويتجه إلى مكتبه. ينظر إلى انعكاس صورته في المرآة، ويتناول بهدوء قطعة قماش ويبدأ في إزالة الدم عن وجهه.

إظلام تام في المشهد.

في الظلام نسمع طلقات نارية متكررة.

إنارة تدريجية.

داخلي: قاعة رماية داخلية - بعد شهر من الزمن.

كارولين، معتمرة خوذة لحماية الرأس، تمسك بيديها

الاثنتين مسدس جلوك ١٩ أوتوماتيكي، وتطلقه مباشرة نحونا. تفرغ الزخة الأولى وتقف هناك منتعشة. يقترب منها مرافق حاملاً دورة ذخيرة جديدة.

المرافق (معمراً المسدس): يجب أن أقول. سيدة بيرنهام، أنني اعتقدت عندما جئت إلى هنا لأول مرة أنك ستكونين حالة ميئوساً منها. ولكنك طبيعية.

كارولين: حسناً. كل ما أعرفه هو ... أنني أحب أن أطلق هذا المسدس.

وتأخذ في إطلاق النار مجدداً.

داخلي: المرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ - بعد برهة من الزمن.

يغني بوبي دارين في المذياع أغنية «لا تمطر على مسيرتي». كارولين تغني معه فيما هي تقود السيارة. وجهها فقد ما عهدنا من تصميم عنيد. إنها في الواقع تستمتع بنفسها بعفوية، بينما يتيح لنا غياب وعيها المعتاد بذاتها أن نرى كم هي جميلة فعلاً. لقطة زاوية على المسدس جلوك ١٩ ملقى على المقعد المحاذي للسائق بين مجموعة اسطوانات موسيقية. تتناول كارولين المسدس وتحمله بذراع ممدودة معجبة به وهي تغني.

خارجي: ممر روبن هود - المشهد مستمر.

تستدير السيارة المرسيدس نحو ممر روبن هود.

داخلي: المرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور كارولين): نستدير نحو مدخل سيارات منزل بيرنهام. سيارة بونتياك ١٩٧٠ فاير بيرد تحمل علامات مباريات سباق تسد منفذ المرآب.

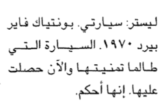
لقطة مقربة لكارولين. إنها لا تحب أن تعترض الأشياء طريقها.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - بعد بضع دقائق.

سيارة ليستر الجيب الموجهة بجهاز تحكم تجوب أرضية غرفة المعيشة مناورة الزوايا بمهارة ومتلافية الاصطدامات بحذق. يستلقي ليستر باسترخاء على الأريكة في ملابسه الداخلية يحتسي البيرة ويتحكم بالسيارة. عطالته بدأت تخرج بنتيجة. الغرفة نفسها بدت متغيرة: أكثر اتساعاً وأكثر استخداماً. تدخل كارولين من باب المطبخ محمرة الوجه غاضبة. تقف هناك تحدق في ليستر. بعد برهة من الزمن، يرفع رأسه نحوها.

ليستر: ماذا؟

كارولين: آه. سيارة من تلك المتوقفة أمام المنزل؟



ليستر: سيارتي. بونتياك فاير بيرد ١٩٧٠. السيارة التي طالما تمنيتها والآن حصلت عليها. إنها أحكم.

كارولين: أين السيارة الكامري؟

ليستر: استبدلتها بهذه.

كارولين: ألم يكن عليك أن تستشيرني أولاً؟

ليستر: همم، دعيني أفكر ... كلا. أنتِ لم تقوديها أبداً. (ثم) ماذا فعلتِ بنفسكِ؟ تبدين رائعةً.

كارولين (بجفاء): أين جين؟

ليستر: جين ليست هنا. المنزل كله ملكنا.

يبتسم لها مغازلاً. تحدق فيه مغتاظة. إنها النظرة ذاتها التي ارتسمت على وجهها في البداية، عندما أسقط حقيبة يده. ولكن مهما قد كان لهذه النظرة من تأثير فيما مضى، فقد تلاشى الآن. يكتفي ليستر بالضحك.

ليستر: يا إلهي، يا كارولين. متى أصبحتِ معدومة المرح إلى هذا الحد؟

كارولين (مذهولة): عديمة المرح؟ أنا لست عديمة المرح! هنالك الكثير مما لا تعرفه عني أيها الرجل الذكي. هناك الكثير من المرح في حياتي.

ليستر (منحنياً نحوها): ماذا جرى لتلك الفتاة التي كانت تصطنع النوبات في الحفلات عندما تصاب بالملل؟ والتي كانت تصعد راكضة نحو سطح بناية شقتنا الأولى لتضيء إشارات تنظيم المرور لطائرات الهيلكوبتر؟ هل نسيتِها كلياً؟ لأنني أنا لم أنس.

وجهه قريب من وجهها، وفجأة يصبح الجو مشحوناً. تبعد نفسها عنه أوتوماتيكياً، ولكن من الواضح أنها منجذبة إليه. يبتسم، ويقترب أكثر حاملاً زجاجة البيرة بلا توازن.

ثم، قبل أن تلتقي شفتاهما ...

كارولين (بصوت لا يكاد يُسمع): ليستر. سوف تريق البيرة على الأريكة.

شعرت فوراً بالأسف لتفوهها بهذه العبارة، لكن الأوان قد فات. بهتت ابتسامة ليستر وتلاشت اللحظة.

ليستر: وما أهمية الأمر؟ إنها مجرد أريكة.

كارولين: إنها أريكة ثمنها أربعة آلاف دولار منجدة بالحرير الإيطالي. إنها ليست مجرد أريكة.

ليستر: إنها مجرد أريكة.
ينهض ويشير إلى كل محتويات الغرفة.
ليستر: هذه ليست حياة. هذه مجرد أشياء. ولقد أصبحت أكثر أهمية لكِ من الحياة نفسها. حسناً، يا عزيزتي. هذا جنون مطبق.
تحملق كارولين به على وشك البكاء، ثم تستدير وتخرج من الغرفة قبل أن يتمكن من رؤيتها وهي تبكي.
ليستر (يناديها): إني أحاول فقط أن أساعدك.
داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - ليلاً.
على الفيديو: جين مستلقية على سرير ريكي مرتدية قميصاً خفيفاً. تنظر إلينا.
جين (بخجل): لا تفعل.
نحن نشاهد شاشة التلفزيون الواسعة في غرفة ريكي.
شريط يصل التلفزيون بكاميرة ريكي الديجيتال. يحمل ريكي الكاميرا جالساً عارياً على مقعد. لقد مر شهر تقريباً منذ أن ضربه والده، وما زالت هنالك ندوب خفيفة على وجهه. يوجه كاميرته نحو جين.
ريكي: لماذا؟
جين (تتابع صورتها على التلفزيون):إنه لشيء غريب أن أراقب نفسي. لا يعجبني مظهري.
ريكي: لا أستطيع أن أصدق أنكِ لا تعرفين كم أنتِ جميلة.
جين: لن أجلس هنا من أجل هذا الهراء.
تنهض من السرير، تأخذ كاميرته وتركزها عليه. نرى صورته على التلفزيون فيما هي تصوره.
جين: ها. كيف تشعر الآن؟
ريكي: على ما يرام.
جين: ألا تشعر أنك عارٍ؟
ريكي: إنني عارٍ.
جين: تعرف ما أعنيه.
تسلط جين لقطة زووم على وجهه الذي يظل ساكناً.
جين: أخبرني عن فترة وجودك في المستشفى.
يبتسم ريكي.
ريكي: عندما كنت في الخامسة عشر أمسك بي والدي وأنا أدخن. جُن جنونه وقرر إرسالي إلى مدرسة حربية، أخبرتكِ كل شيء عن البناء والنظام، أليس كذلك؟
(يضحك)
حسناً، طبعاً، طُردت من المدرسة. ونشب شجار هائل بيني وبينه، وضربني ... ثم في اليوم التالي سخر أحد الأولاد في المدرسة من طريقة قص شعري، و... وجن جنوني ... أردت أن أقتله. كدت أفعل ذلك. أقتله. لو لم يبعدوني عنه ...
(ثم)
بعد هذا الحدث، أدخلني والدي مستشفى. ثم خدروني وتركوني هناك سنتين.
جين: واو. لا بد أنك تكرهه حقاً.
ريكي: إنه ليس رجلاً سيئاً.
يلتقط نصف لفافة من منفضة السجائر ويشعلها.
جين: حسناً. يجدر بك أن تعتقد بأنني كنت سأكره والدي لو فعل بي شيئاً مماثلاً.
(تضحك)
انتظر. إنني أكره والدي فعلاً.
ريكي: لماذا؟
يعطيها اللفافة، ثم يتناول الكاميرا ويسلطها عليها. نرى صورتها في التلفزيون وهو يصورها.
جين: إنه أحمق كبير، وهو مغرم بصديقتي أنجيلا. وهذا شيء مقزز.
ريكي: هل كنتِ تؤثرين أن يكون مغرماً بك؟
جين: طبعاً لا! ولكني كنت أود أن تكون لي مكانة تقارب مكانتها لديه.
(ثم)
أعرف أنك تظن أن والدي غير مؤذٍ، ولكنك مخطئ. إنه يسبب لي أضراراً سيكولوجية كبيرة.
ريكي: كيف؟
تنظر جين نحو الكاميرا وعلى وجهها ابتسامة جامدة بلهاء.
جين: حسناً. إنني أيضاً بحاجة إلى بناء، وشيء من النظام.
يضحكان. تستلقي على السرير.
جين: أنا جادة، فعلاً. كيف يمكنه ألا يؤذيني؟ أحتاج إلى والد ذي دور مثالي. وليس إلى صبي شبق يبلل سرواله كلما أحضرت معي إلى المنزل صديقة من المدرسة.
(تسخر)
يا له من خرع. أوه، على أحدهم فعلاً أن يخلصه من بؤسه.
تفكر بإمكانية ضربه.
ريكي: هل تريدينني أن أقتله من أجلك؟
تنظر جين إليه ثم تنهض.
جين: نعم، هل تفعل ذلك؟

ريكي (يبتسم): سوف يكلفك ذلك كثيراً.

جين: حسناً. لقد كنت أعمل جليسة أطفال منذ كنت في العاشرة. أملك حوالي ثلاثة آلاف دولار. طبعاً كنت أدخرها لعملية تجميل.

تقف وتخرج صدرها، ثم ترتمي على السرير ضاحكةً.

جين: ولكن صدريَ يمكنهما الانتظار، أليس كذلك؟

ريكي: هل تعلمين؟ إن استئجار شخص ما لقتل والدك ليس أمراً لطيفاً.

جين: حسناً. أعتقد إذن أنني لست فتاة لطيفة، أليس كذلك؟

تبتسم له ابتسامة حالمة. يغلق الكاميرا وتتحول شاشة التلفيزيون إلى اللون الأزرق. يخفض الكاميرا وينظر إليها بتركيز.

جين (وقد أصبحت فجأة عصبية): إنك تعلم أنني لست جادة، أليس كذلك؟

ريكي: طبعاً.

يضع الكاميرا جانباً وينضم إلى جين في السرير. لا ينبس أحدهما ببنت شفه لفترة طويلة. يداعب شعرها، محدقاً بعينيها.

ريكي: هل تعرفين كم نحن محظوظان إذ وجدنا بعضنا البعض؟

إظلام تام.

إنارة تدريجيَة.

خارجي: ممر روبن هود - الصباح الباكر.

نطير فوق ممر روبن هود. نرى منزل بيرنهام أسفلنا فيما نحن نقترب منه بثبات.

ليستر: هل تذكر تلك الملصقات التي كانت تقول:

اليوم هو اليوم الأول لما تبقى من حياتك؟ حسناً، هذا يصح بالنسبة لكل يوم باستثناء يوم واحد.

(ضربة موسيقية)

يوم موتك.

نحن الآن فوق منزل بيرنهام تقريباً، عندما يندفع ليستر من الباب الامامي نحو ممر السيارات مرتدياً سروالاً وحذاء الجري.

خارجي: ممر روبن هود - بعد فترة وجيزة.

نحن الآن على مستوى الشارع، وليستر يجري نحونا يحمل «ووكمان» ويضع سماعات أذن. نسمع موسيقى الروك فيما هو يجري. انطلق ليستر بعيداً عن متاعبه وانفرج فمه عن ابتسامة، مستمتعاً إلى أقصى الحدود بسعادة جسده.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد فترة قصيرة من الزمن.

يتعالى صوت الخلاط إذ يجهز ليستر لنفسه، وهو ما يزال بسرواله الرياضي، مزيجاً غنياً من البروتينات. إنه في حالة حيوية ممتازة: حتى قوامه تبدل وبدأ يتحرك بالمشية الواثقة المرنة لرجل رياضي. جين تراقبه من قرب مائدة المطبخ ووجهها خال من أي تعبير. تدخل كارولين. ينحني ليستر على النضد محتسياً مشروبه مباشرة من فوهة الخلاط، فيما يتفحصها بعينيه. لقد أصبح يمتلك قوة جنسية جديدة جعلتها غير مرتاحة، وهو يعلم ذلك. تغسل كارولين بسرعة فنجان قهوتها متجنبة نظراته، وتتجه نحو الخارج.

كارولين: أسرعي يا جين. لدي موعد هام جداً.

جين: أماه، هل توافقين أن تقضي أنجيلا الليلة عندي هذا المساء.

تتطلع جين نحو ليستر لترى ردة فعله.

لا يبدي أي ردة فعل.

كارولين: حسناً. طبعاً. إنها دائماً محل ترحاب.

(وهي في طريقها إلى الخارج)

هل تعلمين، ظننت أنكما متخاصمتان لأنني لم أعد أراها عندنا منذ فترة.

تغادر الغرفة. تواصل جين التحديق في والدها. أخيراً يرمقها بنظرة.

ليستر: ماذا؟

جين (بعصبية): كنت محرجة جداً من استضافتها هنا، وذلك بسببك وبسبب طريقة تصرفك.

ليستر: ما الذي تتحدثين عنه؟ إنني بالكاد تكلمت معها.

جين (غاضبة): أبتاه! إنك تحدق بها طوال الوقت وكأنك ثمل. إنه لشيء مقزز.

ليستر (غاضباً بدوره): يستحسن أن تراقبي نفسكِ يا جيني، وإلا فسوف تتحولين إلى إنسانة ساقطة، تماماً مثل والدتك.

تتجمد جين في مكانها مذهولة. تنهض بسرعة محاولة الخروج من المطبخ قبل أن تنفجر بالبكاء. لقطة زاوية على ليستر، وعلى نظرة الندم الفورية في عينيه.

ليستر (بصوت خفيض مكتوم الأنفاس): اللعنة.

داخلي: منزل فيتس - ممر القاعة في الدور العلوي - المشهد مستمر.

نحن خارج غرفة ريكي، نسير ببطء نحو الباب المفتوح حيث نرى ريكي واقفاً أمام مرآة مكتبه يسرح شعره. لقد زالت القروح من وجهه تقريباً.

زاوية معاكسة تظهر الكولونيل واقفاً خارج الباب ينظر إلى الداخل، ويراقب ريكي بحنان شديد. يرفع ريكي بصره نحوه، فيتمالك الكولونيل نفسه.

الكولونيل (بصوت جاف): هل أنت جاهز للذهاب؟

ريكي: أوه، أنا لست بحاجة إلى توصيلة. سوف أذهب مع جين ووالدتها.

خارجي: منزل فيتس - الشرفة الأمامية - بعد برهة من الزمن.

يخرج ريكي من المنزل يتبعه الكولونيل الذي يراقب ابنه وهو يتجه نحو منزل بيرنهام.

(المشهد من منظوره): تلوح كارولين بيدها من المرسيدس، راسمة ابتسامة مزيفة. تنحني جين في المقعد المجاور وتحدق بنا. وفيما يدخل ريكي السيارة يخرج ليستر من المنزل مرتدياً سروال الرياضة.

ليستر: يوه، ريكي. كيف تسير الأمور؟

ريكي: على ما يرام يا سيد بيرنهام.

يغلق ريكي الباب، ويستدرك ليستر قائلاً: «اتصل بي». ويهز ريكي رأسه بالإيجاب. لقطة مقربة على وجه الكولونيل: يبدو مرتبكاً. وبينما تخرج سيارة المرسيدس من الممر، يرمقه ليستر بنظراته.

(المشهد من منظوره): يراقب الكولونيل السيارة وهي تنطلق بعيداً، ثم ينظر إلينا. وجهه يتصلب. يتفحصه ليستر لبرهة ثم يبتسم ويحييه قبل أن يدخل إلى المنزل. لقطة مقربة على الكولونيل الذي يبدو مهموماً للغاية.

داخلي: منزل فيتس - غرفة ريكي - بعد فترة وجيزة من الزمن.

يفتح الباب بهدوء ويدخل الكولونيل. يأخذ في تفتيش مكتب ريكي، ويفتح الدرج الذي نعلم أن ريكي يخفي فيه الماريجوانا ولكنه لا يكتشف القعر الزائف. يقف ويدير نظره في أرجاء المكان فتستقر عيناه أخيراً على: الكاميرا الديجيتال وكدس من الكاسيتات على الرف. الكاميرا ما زالت موصلة بالتلفزيون. يفتح الكولونيل التلفزيون ويتفحص الكاميرا ويضغط على زر التشغيل. تنكشف شاشة التلفزيون فجأة عن:

على الفيديو: بربارة فيتس تجلس إلى مائدة المطبخ تحملق في الفضاء. يشاهد الكولونيل في البداية محتاراً ثم يفقد صبره. يخرج الكاسيت من الكاميرا ويضع واحداً آخر. على شاشة التلفزيون نرى ...

على الفيديو: عبر شباك مرآب عائلة بيرنهام، ليستر يخلع سرواله وملابسه الداخلية. بعد أن يصبح عارياً إلا من شرابه الأسود، يتناول الأثقال ويبدأ في رفعها مراقباً انعكاس صورته في المرآة. يغرق الكولونيل ببطء في سرير ريكي متسمراً.

داخلي: مطعم مستر سمايلي - بعد فترة من الزمن.

يرتدي ليستر البذلة المخصصة لمطعم مستر سمايلي ويقلب قطع البيرجر على المشوى بسعادة.

العامل المرافق: اسمع يا ليستر، أحتاج بسرعة إلى سمايلي الكبير بالجبن.

ليستر: تحتاج لأكثر من ذلك أيها الفتى.

يتطلع ليستر فجأة عندما يسمع:

كارولين (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): هل من شيء جيد لديكم؟

بودي (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): لا شيء.

كارولين (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): أعتقد إذن أن علينا أن نختار من الشيء المتوفر، أليس كذلك؟ (ثم)

سآخذ ساندويتش سمايلي مزدوج وبطاطس مقلية وشراب فانيلا مخفوقة.

بودي (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): لنجعلهما اثنين.

فتاة الخدمة (خارج مركز الصورة، على مكبرات الصوت): أرجو أن تقتربي بالسيارة.

يظلم وجه ليستر، ثم ... يبتسم. ويضع ملعقة التقليب جانباً.

خارجي: مطعم مستر سمايلي - المشهد مستمر.

تتجه سيارة المرسيدس نحو منفذ البيع، تقودها كارولين. يجلس بودي بجوارها.

كارولين: أظن أننا نستحق وجبة سريعة بعد الجهد الذي بذلناه هذا الصباح.

بودي (مداعباً رقبتها بأنفه): لقد أرضيتِ غروري.

يبدوان أكثر انشغالاً من أن يلاحظا ليستر وهو يراقبهما من منفذ بيع السيارات.

ليستر (بسعادة مبالغ بها): ابتسمي! فأنتِ في مطعم مستر سمايلي!
تكاد كارولين تقفز من جلدها.
ينحني ليستر من منفذ البيع ويبتسم بسخرية حاملاً أكياس الوجبة السريعة. فتاة الخدمة تقف بجانبه تحملق بلا تعبير.
ليستر: هل تريدين أن تجربي فطيرتنا من لحم البقر والجبن على السيخ؟ سعرها فقط دولار وتسع وتسعون سنتاً. وهذا العرض قائم لفترة محدودة فقط.
تناضل كارولين لتبدو رابطة الجأش.
كارولين (مخاطبة بودي): لقد كنا لتونا في حلقة بحث.
ثم بلهجة رجال الأعمال
بودي، أعرفك بـ ...
ليستر: زوجها. لقد التقينا من قبل. ولكن شيئاً ما ينبئني بأنك سوف تتذكرني هذه المرة.
فتاة الخدمة (موجهة كلامها لكارولين): واه. أنتِ عامرة الصدر فعلاً.
كارولين (مرتبكة): هل تعلمين، هذا ليس من شأنك إطلاقاً.
ليستر: في الحقيقة، جينين هي الموظفة المنوط بها إدارة هذا المنفذ، وعلى هذا الأساس فأنتِ فوق أرضها.
(نحو كارولين، بهدوء)
إذن. هذا يعني شيئاً.
كارولين (بائسة): أوه يا ليستر ...
ليستر: لا بأس في ذلك، يا عزيزتي.
(ثم)
هل تحبين مرق سمايلي مع الوجبة؟
كارولين: توقف! يا ليستر.
ليستر: أووه. لن تقولي لي ما أفعل مرة ثانية أبداً.
تغلق كارولين عينيها مهزومة، ثم تمسك بالمقود وتبدل ناقل الحركة، وتتابع السير.
خارجي: نزل توب هات - بعد فترة قصيرة من الزمن.
السماء ملأى بالغيوم الرمادية التي تنذر بالسوء. الريح تجلد الزبالة عبر ساحة السيارات، بينما تدخل سيارة كارولين المرسيدس بمحاذاة سيارة بودي الجاجوار.
داخلي: مرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ - المشهد مستمر.
تمسك كارولين بالمقود بإحكام فيما تحدق أمامها مباشرة. ينظر بودي إليها نظرة خالية من السعادة.
بودي: أنا آسف. أعتقد إنه علينا تهدئة الموقف لفترة من الزمن، ينتظرني طلاق مكلف جداً.
كارولين: أوه، كلا. أنا أدرك ذلك تماماً.
(بسخرية)
على المرء لكي ينجح، أن يبرز صورة النجاح إلى الخارج. وفي كل وقت.
تندم على ما قالت في اللحظة التي خرج الكلام بها من فمها، وتستدير نحوه. يكتفي بالنظر إليها وعلى وجهه سيماء الحزن، ثم يخرج من السيارة ويغلق الباب. تأخذ في البكاء لاطمة نفسها بقوة كما من قبل.
كارولين: توقفي. توقفي!
تغلق عينيها بإحكام، محاولة إيقاف الدموع. ثم تصرخ فجأة بأعلى ما تستطيع.
خارجي: نزل توب هات - المشهد مستمر.
تنطلق جاجوار بودي مسرعةً، تاركةً المرسيدس وحدها في موقف السيارات. ما زال باستطاعتنا سماع صراخ كارولين الخافت. هنالك صوت رعدٍ بعيد.
داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - نفس الليلة.
يتساقط المطر في الخارج. نسمع صوت موسيقى الروك فيما يرفع ليستر أثقال الحديد. يضع الأثقال جانباً وينظر إلى انعكاس صورته في النافذة:
(المشهد من منظوره): ذراعاه مرفوعتان. يبتسم. يمد يده تحت المقعد ويمسك بعلبة سيجار. يفتحها. يبحث في متعلقاته الخاصة باللفافات الخضراء ليخرج فقط بكيس فارغ.
ليستر: اللعنة.
داخلي: منزل فيتس - المطبخ - بعد برهة من الزمن.
يجلس ريكي والكولونيل على المائدة يأكلان بصمت. تغسل بربارة مقلاة في حوض المطبخ، ثم تحملق وكأنها لا تذكر بالضبط ما الذي كانت تنوي أن تفعله بها. نسمع فجأة صوت جهاز استدعاء. يخرج ريكي جهازه من حزامه ويتفحصه.
ريكي (منتصباً): يجب أن اسرع إلى المنزل المجاور. لقد نسيت جين كتاب الهندسة الخاص بها في حقيبتي، وهي بحاجة إليه لكتابة فرضها.
يتجه نحو البهو. يراقبه الكولونيل بضيق فيما هو يغادر.
داخلي: سيارة أنجيلا الـ بي. أم. - المشهد مستمر.
تقود أنجيلا السيارة وهي محدقة بتركيز عبر الزجاج الأمامي، بينما تتحرك ماسحات الزجاج إلى الأمام والوراء.
أنجيلا: إذن. أنتِ والولد المنحرف تمارسان المتعة بشكل دائم

هذه الأيام، أليس كذلك؟

جين (متوترة): كلا.

أنجيلا: هيا، باستطاعتكِ إخباري. هل هو مثير ؟

جين: انظري. لن أتكلم عن هذا معكِ، هل سمعتِ؟ ليس الأمر كذلك.

أنجيلا: ليس مثل ماذا؟ ألا يملك واحداً؟

(ثم)

لماذا لا تريدين التحدث عن الأمر؟ أعني، أنا أخبرك بكل التفاصيل عن كل شاب أستمتع معه.

جين: حسناً. ولكن قد يكون من الأفضل ألا تفعلي، حسناً؟ ربما لا أرغب حقاً في سماع هذا كله.

أنجيلا: أوه، إذن الآن وقد أصبح لديكِ صديق دائم، فكأنما يجعلكِ هذا أرفع من مثل هذا الكلام؟

(تدير عينيها)

يجب أن نجد لك رجلاً حقيقياً.

داخلي: منزل فيتس - المطبخ - المشهد مستمر.

يغسل الكولونيل طبقه في الحوض. يلتقط نظره شيئاً في الخارج، فيمد عنقه ليرى بصورة أفضل.

(المشهد من منظوره): يمكننا أن نرى عبر النافذة التي تعلو الحوض نافذة مرآب بيرنهام. المنظر ضبابي يغشاه المطر، ولكننا نستطيع مشاهدة ليستر، وقد انتفخ الجزء الأعلى من جسده والتمع عرقاً، فيما هو يحصي مجموعة من الأوراق المالية ... ثم يدخل ريكي إلى المشهد. وجه الكولونيل يتقلص.

(المشهد من منظوره): ليستر يحيط ريكي بذراعه وهو يعطيه النقود. يمكننا فقط رؤية ليستر من الخصر إلى أعلى، مما يجعله يبدو لنا عارياً.

داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

يضع ريكي، وقد بلل المطر شعره، النقود في جيبه. تظل ذراع ليستر محيطة بكتفه.

ريكي (مكشراً): هل لديك ورق لفافات؟

ليستر: نعم، في علبة السيجار. هناك بالضبط.

(يضحك) هل باستطاعتك أن تجهز لي لفافة أيها المتمدن؟ إنها مهمة سهلة بالنسبة لك. «كلا. أنا لا أستطيع. فعلاً. حسناً؟»

يضرب ريكي على صدره مداعباً. يبتسم ريكي مكشراً ثم يقرفص ويمد يده تحت بنك الأثقال.

ريكي: يجب أن تتعلم كيف تلف السيجارة.

يجلس ليستر في المقعد المستدير وينحني إلى الوراء واضعاً يديه خلف رأسه، فيما يراقب ريكي يلف سيجارة المخدر.

داخلي: منزل فيتس - المطبخ - المشهد مستمر.

المشهد من منظور الكولونيل: ينحني ليستر إلى الوراء في كرسيه، نشاهد فقط ظهر ريكي وكتفيه فيما هو يلف اللفافة. بعد ضربة موسيقية، يرتخي فك ليستر ثم يرمي برأسه إلى الخلف. المشهد من منظورنا: يبدو وكأن ريكي يداعب المنطقة الحساسة من جسد ليستر. يراقب الكولونيل غير مصدق. ثم نسمع صوت قدوم سيارة ويتجه الكولونيل ببصره إلى:

(المشهد من منظوره) تدخل سيارة أنجيلا الـ بي.أم.دبليو ممر السيارات، وتتوقف خلف سيارة ليستر الـ فاير بيرد. وبينما تخرج أنجيلا وجين وتجريان نحو المنزل، تسلط الكاميرا ثانية على شباك المرآب. يقف ريكي وعليه دلائل الخوف. يرتدي ليستر قميصه ويختفي هو وريكي خارج المشهد.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد برهة من الزمن.

يتكئ ليستر على النضد بلا اكتراث. تدخل جين وأنجيلا. تقطب جين حاجبيها عندما تراه.

ليستر: أوه، مرحباً.

جين: أين أمي؟

ليستر: لا أدري.

أنجيلا: مرحباً يا سيد بيرنهام.

ليستر: مرحباً.

يحاول أن يبدو بارد الأعصاب، وينجح إلى حدٍ ما في ذلك.

أنجيلا: يا للروعة. أنظر كيف أصبح مظهرك. هل كنت تمارس التمارين الرياضية؟

ليستر: بعض الشيء.

تدير جين عينيها وتخرج. تتجه أنجيلا نحو ليستر.

أنجيلا: يبدو ذلك واضحاً عليك. انظر إلى هذين الذراعين.

تضع يدها على ذراعه مغازلة. ترنو إليه وتبتسم، متوقعة أن تأسره كلياً. ولكن شيئاً ما تغير، ولا يبدو أنه واقع في أسرها. ينظر مباشرة إليها، ينحني ويبتسم ببطءٍ.

ليستر: أنتِ تحبين العضلات؟

صوته منخفض ومركز. تتحرك بعيداً عنه وقد شعرت فجأةً بالقلق.

أنجيلا: ربما ... يجب أن ... أن أذهب لأعرف برامج جين. وتتجه إلى الخارج مسرعةً. يراقبها ليستر وهي تغادر، محتاراً.

داخلي: منزل فيتس - غرفة ريكي - المشهد مستمر.
يدخل ريكي وقد بلله المطر المنهمر، ويتجه نحو مكتبه مخرجاً رزمة النقود من جيبه.
الكولونيل (بعيداً عن مركز الصورة): من أين حصلت على هذا؟
يلتفت ريكي جفلاً.
(المشهد من منظوره): يخرج الكولونيل من الظل. يتراجع ريكي خطوة إلى الوراء.
ريكي: من عملي.
الكولونيل: لا تكذب علي.
(ضربة موسيقية)
رأيتك معه.
ريكي (غير مصدق): كنت تراقبني؟
الكولونيل: ماذا جعلك تفعل له؟
ريكي (يضحك): أبتاه، لا أعتقد أنك تظن ... أنني والسيد بيرنهام؟
الكولونيل (غاضباً): لا تسخر مني!
(ثم)
لن أجلس أراقب ابني الوحيد يعايش لحظاته الشاذة!
ريكي: يا إلهي، ماذا أصابك...
يدفع الكولونيل ريكي بيده دفعة قوية تطرحه أرضاً.
الكولونيل: أقسم بالله أنني سأرميك خارج هذا المنزل ولا أنظر إليك ثانية.
ريكي (مصعوقاً): هل تعني ذلك؟
الكولونيل: نعم وبلا تردد. أفضل أن أراك جثة هامدة على أن تصبح أداة متعة للرجال.
(ضربة موسيقية) يضحك ريكي فجأة. ينهض.
ريكي: أنت على حق. إنني أمتع الرجال مقابل المال.
الكولونيل: أيها الولد ...
ريكي: ألفي دولار... أنا بهذه الجودة.
الكولونيل: أخرج.
ريكي: وعليك أن تراني وأنا أمارس المتعة. إنني أفضل أداة متعة في الولايات الثلاث.
الكولونيل (ينفجر): اخرج! لا أريد أن أراك ثانيةً أبداً!!
يتفحص ريكي الكولونيل بنظره. لقد وجد أخيراً طريقة ليتحرر من والده، ولا يصدق أنها بمثل هذه السهولة.
ريكي: يا لك من عجوز حزين.
الكولونيل (هامساً): اخرج.

يلتقط ريكي حقيبة ظهره ويستدير خارجاً من الباب، تاركاً الكولونيل واقفاً هناك، عيناه جامدتان كالزجاج. ويتنفس بصعوبة.
داخلي: منزل فيتس - المطبخ - بعد بضع دقائق من الزمن.
يدخل ريكي ليكتشف وجود بربارا واقفة في منتصف الغرفة تحمل طبقاً وقد اعتراها الخوف. من الواضح أنها سمعت جداله مع والده، فتتطلع إلى عينيه متفحصة، وقد أدركت أن أمراً خطيراً قد حصل.
ريكي: أماه، سأغادر المنزل.
(ضربة موسيقية)
بربارا: حسناً، ضع معطفك الواقي من المطر.
ريكي (يعانقها): كنت أتمنى لو كانت الأمور أفضل بالنسبة لكِ. اعتني بوالدي.
يقبل خدها بلطف ثم يخرج من الباب الخلفي تاركاً إياها واقفة وحدها ويدها مطبقة على الطبق.
داخلي: منزل فيتس - غرفة نوم ريكي - المشهد مستمر.
(المشهد من منظور الكولونيل): ننظر إلى أسفل، نرى ريكي ينطلق في المطر نحو الباب الخارجي لمنزل بيرنهام ويقرع الباب. يفتح ليستر الباب ويُدخله.
داخلي: منزل فيتس - المشهد مستمر.
ينظر الكولونيل إلينا ببرود عبر شباك غرفة نوم ريكي، ثم يسدل الستارة.
خارجي: الطريق العام - المشهد مستمر.
سيارة مرسيدس بنز م.ل. ٣٢٠ متوقفة في جانب الشارع المخصص للعربات المعطلة، وأضواء الإنذار فيها تومض بصورة متقطعة. تتجاوزها السيارات الأخرى مسرعة في المطر.
داخلي: مرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ - المشهد مستمر.
تجلس كارولين خلف المقود تستمع إلى شريط من التوجيهات في جهاز الستريو.
صوت الشريط: ... أن نحول دون استثمار مشاكل قوتهم، وأن نزيل مقدرتهم على إخافتنا. هذا هو سر التماسك الذاتي في الحياة. فقط بتحملك كامل المسؤولية تجاه مشاكلك وحلولها، سوف تكون قادراً على أن تتحرر من الدورة المتواصلة لجعلك الضحية.
تنحني كارولين وتفتح صندوق القفازات، وتخرج مسدسها الـ جلوك ١٩.
صوت الشريط: تذكر أنك تكون الضحية فقط إذا اخترت أن تكون كذلك.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر.

أنجيلا مستلقية على السرير. تقف جين مقابلها في الجانب الآخر من الغرفة.

جين: لا أعتقد أنه بإمكاننا الحفاظ على صداقتنا بعد الآن.

أنجيلا: إنك شديدة التزمت تجاه موضوع المتعة.

جين: فقط لا تمارسي المتعة مع والدي، هل يمكنكِ ذلك؟ رجاءً؟

أنجيلا: ولم لا؟

يسمع قرع على الباب.

تجلس جين متوجسة.

جين (غاضبة): أبتاه! اتركنا لوحدنا!

ريكي (بعيداً عن مركز الصورة): هذا أنا.

تقفز جين وتفتح الباب وتدخله.

ريكي (يخاطب جين): إذا اضطررت إلى المغادرة هذا اليوم، فهل تأتين معي؟

جين: ماذا؟

ريكي: إذا اضطررت للذهاب إلى نيويورك هذه الليلة لأعيش هناك، هل تأتين معي؟

جين: نعم.

أنجيلا: لا يمكنكما أن تكونا جادين في ذلك.

(مخاطبة جين)

أنت مجرد طفلة. وهو شبه حالة عقلية مرضية.

سوف تنتهيان في صندوق على الشارع.

جين: لست أكثر منكِ طفولةً!

(مخاطبة ريكي)

نستطيع أن نستخدم المال الذي ادخرته لعملية التجميل.

ريكي: لن نضطر لذلك. أملك أكثر من أربعين ألف دولار. وأعرف أشخاصاً في المدينة يستطيعون مساعدتنا في الوقوف على أقدامنا.

أنجيلا: من؟ تجار مخدرات آخرين؟

ريكي: نعم.

أنجيلا: جين، سوف تكونين بلا عقل لو ذهبتِ معه.

جين: ولماذا تبالين أنت بذلك؟

أنجيلا: لأنكِ صديقتي!

ريكي: إنها ليست صديقتك. إنها شخص تستخدمينه لكي تشعري بأنكِ أفضل مما أنتِ.

أنجيلا: اذهب واحرق نفسك، أيها المنحرف.

جين: اخرسي أيتها العاهرة!

أنجيلا: جين! إنه غير سوي!

جين: حسناً إذن، أنا أيضاً غير سوية، ولسوف نبقى غير أسوياء ولن نصبح أبداً مثل باقي البشر. وأنتِ لن تكوني غير سوية، لأنكِ كاملة الأوصاف.

أنجيلا: أوه، حقاً؟ على الأقل أنا لست قبيحة.

ريكي: بلى، أنتِ قبيحة. وأنتِ مملة. وأنتِ عادية بكل ما في الكلمة من معنى. وأنتِ تعلمين ذلك.

تحملق أنجيلا به، مصعوقة. ثم تتجه نحو الباب.

أنجيلا: أنتما الاثنان تناسبان بعضكما.

ثم تخرج مغلقة الباب وراءها.

تستدير جين نحو ريكي الذي يأخذها بين ذراعيه.

داخلي: منزل بيرنهام - ممر القاعة العلوية - المشهد مستمر.

تجلس أنجيلا على الدرج، ترتجف وتجهش بالبكاء.

خارجي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

نتحرك ببطءٍ في المطر باتجاه نافذة مرآب منزل بيرنهام. من خلال النافذة، نرى ليستر مرتدياً سروال الرياضة يمارس تمارينه على البنك.

داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

عبر النافذة، نرى الكولونيل يقف في الخارج مراقباً. نسلط عليه لقطة زووم بطيئة فيما هو يراقب. يتجمد في مكانه.

خارجي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

(المشهد من منظور الكولونيل) : ينهي ليستر تمرينه الأخير، ثم يضع الأثقال جانباً ويجلس لاهث الأنفاس مبللاً بالعرق. يُجري يده الفارغة على صدره ... ثم يتطلع إلينا وقد اكتشف فجأة أنه مُراقب.

داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

يحدق ليستر والكولونيل ببعضهما عبر النافذة.

خارجي: منزل بيرنهام - المرآب - بعد بضع دقائق.

ينهمر المطر بغزارة الآن، وتسمع فرقعة رعد قوية. نحن مباشرة خارج باب المرآب الذي يرتفع ببطءٍ ليظهر ليستر وهو يبتسم لنا.

ليستر: يا إلهي. يا رجل، أنت غارق في الماء.

داخلي: منزل بيرنهام - المرآب - المشهد مستمر.

يشد ليستر الكولونيل إلى الداخل. يتحرك الكولونيل بتصلب ويبدو منشغل البال، مشتتاً بعض الشيء.

ليستر: هل تريدني أن أدعو ريكي؟ إنه في غرفة جين.
يكتفي الكولونيل بالوقوف هناك متطلعاً إلى ليستر.
ليستر: هل أنت بخير؟
الكولونيل (بصوت خشن): أين زوجتك؟
ليستر: أوه ... لا أدري، ربما ذهبت تمارس المتعة مع أمير العقارات الحقير هذا. أو تدري؟ أنا لست أبالي.
يقترب الكولونيل أكثر منه.
الكولونيل: زوجتك مع رجل آخر وأنت لا تبالي؟
ليستر: كلا. فزواجنا مظهري فقط. إنه مجرد دعاية للتدليل على أننا أسوياء جداً. هذا في الوقت الذي تصح علينا أي صفة سوى أن نكون أسوياء.
يبتسم مكشراً وكذلك يفعل الكولونيل.
ليستر: أنت ترتجف.
يضع يده على كتف الكولونيل. يطبق الكولونيل عينيه.
ليستر: علينا أن نخرجك من هذه الملابس.
الكولونيل (هامساً): نعم...
يفتح عينيه وينظر إلى ليستر وقد امتلأ وجهه بضعف أليم ما كان ممكناً أن نتوقعه منه. عيناه مغرورقتان بالدموع.
ينحني ليستر نحوه باهتمام.
ليستر: لا بأس عليك.
الكولونيل (بصوت أبح): أنا ....
ليستر (برقة): أخبرني، ما الذي تحتاج إليه؟
يرفع الكولونيل يده ويضعها على خد ليستر ... ثم يقبله.
يتجمد ليستر لبرهة من الزمن، ثم يدفع الكولونيل بعيداً. يعبق وجه الكولونيل خجلاً.
ليستر: وا . وا. وا، أنا آسف. لقد أخطأت الظن.
يحدق الكولونيل في الأرض وعيناه ترعشان، ثم يستدير ويجري خارج المرآب نحو الليل الممطر.
داخلي: مرسيدس بنز م. ل. ٣٢٠ - المشهد مستمر.
كارولين مازالت تستمع إلى نفس شريط التوجيهات. تحمل المسدس في يدها.
صوت الشريط: «أنا أرفض أن أكون ضحية». عندما يصبح هذا شعارك ويجري في رأسك بشكل دائم ...
توقف كارولين الشريط وتضع المسدس في حقيبة يدها.
كارولين: أرفض أن أكون ضحية.
خارجي: على الطريق العام - المشهد مستمر.
تنطلق المرسيدس من جانب الطريق.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - المشهد مستمر.
يدخل ليستر، يفتح الثلاجة ويتناول زجاجة بيرة. فجأة نسمع موسيقى تنبعث من الغرفة الأخرى. يفتح ليستر زجاجة البيرة ويتجه نحو غرفة المعيشة.
داخلي: منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - المشهد مستمر.
(المشهد من منظور ليستر): نتحرك ببطءٍ حول الزاوية. تظهر أنجيلا في المشهد، واقفة بالقرب من جهاز الستريو تحمل علبة اسطوانات. كانت تبكي، وجهها منتفخ، وشعرها منكوش. تنظر نحونا بقلق، ثم ترسم على وجهها ابتسامة تحمل بعض التحدي.
أنجيلا: آمل أن لا يزعجك استخدامي لجهاز الستريو.
يميل ليستر على الحائط ويأخذ جرعة من زجاجة البيرة.
ليستر: بتاتاً.
(ثم)
ليلة سيئة؟
أنجيلا: بالحقيقة ليست سيئة، مجرد .. غريبة.
ليستر (يبتسم مكشراً): صدقيني، لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال أغرب من ليلتي.
تبتسم. يقفان هناك صامتين، الجو مشحون.
أنجيلا: تعاركت مع جين.
(بعد ضربة موسيقية)
كان هذا بسببك.
تحاول أن تكون مغرية وهي تقول هذا، ولكنها لا تحسن ذلك.
يرفع ليستر حاجبيه.
أنجيلا: غضبت مني لقولي أنني أعتقد أنك جذاب جنسياً.
يبتسم ليستر بسخرية. إنه جذاب جنسياً.
ليستر(مقدماً لها زجاجة البيرة): هل تريدين رشفة؟
تومئ برأسها. يرفع ليستر الزجاجة نحو فمها وتحتسي بارتباك. يمسح ذقنها بظاهر يده بلطف.
ليستر: إذن ... هل ستقولين لي؟ ماذا تريدين؟
أنجيلا: لا أعرف.
ليستر: لا تعرفين؟
وجهه قريب من وجهها. تفقد أعصابها ... الأمور تتطور بسرعة كبيرة...
أنجيلا: ماذا تريد؟
ليستر: هل تمزحين؟ أريدك أنتِ. أردتكِ منذ اللحظة الأولى التي شاهدتكِ فيها. أنتِ أجمل شيء رأيته في حياتي.

تأخذ أنجيلا نفساً عميقاً قبل أن ينحني ليستر ليقبل خدها، جبهتها، جفنيها، عنقها ...

أنجيلا: أنت لا تعتقد أنني عادية؟

ليستر: لا يمكنكِ أن تكوني عادية حتى لو حاولتِ.

أنجيلا: شكراً.

(بعيداً)

لا أعتقد أن هناك شيئاً أسوأ من أن يكون الإنسان عادياً ...

يقبل ليستر شفتيها.

داخلي: مرسيدس بنز م.ل. ٣٢٠ - المشهد مستمر.

تقود كارولين السيارة وعلى وجهها أمارات التصميم.

كارولين: أرفض أن أكون ضحية. أرفض أن أكون ضحية. أرفض أن أكون ضحية.

(غاضبة)

ليستر، لدي شيء يجب أن أقوله لك ...

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - بعد بضع دقائق.

أنجيلا مستلقية على الأريكة بينما يتمدد ليستر فوقها. ينزع سروالها ويجري أصابعه على ساقيها بلطف، ثم ينتقل إلى أعلى ويداعب وجهها...

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة جين - المشهد مستمر.

ريكي وجين بكامل ملابسهما يستلقيان متعانقين على سرير جين.

جين: هل أنت خائف؟

ريكي: انا لا أخاف.

جين: سوف يحاول أهلي العثور علي.

ريكي: لن يحاول أهلي ذلك.

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة المعيشة - المشهد مستمر.

يبدأ ليستر في فك أزرار قميص أنجيلا. تبدو وكأنها منفصلة عما يحدث.

يفتح ليستر قميصها فيظهر نهداها. ينظر ليستر إليها مبتسماً غير مصدق أنه على وشك أن يفعل ما كان حلم به مراراً، وثم ...

أنجيلا: إنها المرة الأولى بالنسبة لي.

يضحك ليستر.

ليستر: أنتِ تمزحين.

أنجيلا (هامسة): أنا آسفة.

ضربة موسيقية. ينظر ليستر نحوها إلى أسفل وقد تلاشت ابتسامته.

(المشهد من منظوره): تستلقي أنجيلا أسفل المشهد، محرجة وهشة. هذه ليست المخلوق الأسطوري لفانتازيا ليستر. هذه طفلة عصبية.

أنجيلا: ما زلت أريد ان أقوم بذلك ... لقد اعتقدت فقط أنه يجب أن أعلمك ... فيما إذا تساءلت لماذا لم أكن ... أفضل.

يتهدل وجه ليستر. لا يمكن له أن يقوم بهذه العملية الآن.

أنجيلا (محتارة): ما المشكلة؟ أظن أنك قلت أنني جميلة.

ليستر (برقة): أنتِ جميلة.

يتناول غطاءً من خلف الأريكة ويلفه حول كتفيها، ساتراً عريها.

ليستر: أنتِ جميلة جداً ... وكنت سأكون رجلاً محظوظاً جداً ...

يبتسم ويهز رأسه. تشعر أنجيلا بالإهانة وتجهش بالبكاء.

أنجيلا: أشعر أنني بلهاء.

ليستر: لا تدعي هذا الشعور ينتابك.

يأخذها بين ذراعيه، تاركاً إياها تضع رأسها على كتفه، فيما يمسد شعرها ويؤرجحها بلطف.

أنجيلا: أنا آسفة.

يمسك ليستر بكتفيها وينظر إليها بجدية.

ليستر: ليس هناك ما يدعو لأن تكوني آسفة.

ولكنها تواصل البكاء. يضمها ليستر ثانية.

نسمع صوت فرقعة رعد شديدة في الخارج.

ليستر (يبتسم): لا بأس. كل شيء على ما يرام.

خارجي: ممر روبن هود - بعد بضع دقائق.

لقطة مقربة على عيني كارولين منعكسة في مرآة السيارة. تدير رأسها لتنظر من النافذة. (المشهد من منظورها): الباب الأحمر لمنزل بيرنهام مفتوح رغم انهمار المطر.

داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد برهة من الزمن.

تجلس أنجيلا إلى نضد المطبخ، وقد ارتدت ثيابها ثانية، تتناول سندويتشاً من الديك الرومي.

أنجيلا: يا إلهي. كدت أموت جوعاً.

يعيد ليستر وعاء المايونيز إلى الثلاجة.

ليستر: هل تريدينني أن أجهز لك واحداً آخر؟

أنجيلا: كلا، كلا، كلا. هذا يكفي.

يستدير نحوها رافعاً أحد حاجبيه.

ليستر (باهتمام): هل أنتِ متأكدة؟

أنجيلا: أعني، ما زلت أشعر ببعض الاضطراب ولكن ...

(بصدق)

... أشعر أنني أفضل. شكراً.
ضربة موسيقية مديدة فيما يقوم ليستر بتفحصها، ثم:
ليستر: كيف حال جين؟
أنجيلا: ماذا تعني؟
ليستر: أعني، كيف تسير حياتها؟ هل هي سعيدة؟ هل هي بائسة؟ أريد حقاً أن أعرف. وهي تؤثر الموت على إطلاعي على حياتها.
تبدل أنجيلا الحديث وهي تشعر بالضيق.
أنجيلا: إنها ... إنها حقاً سعيدة. إنها تعتقد أنها تحب.
تدير انجيلا عينيها دلالة على مدي سخف هذه الفكرة.
ليستر (بهدوء): من حسن حظها.
(ضربة موسيقية نشاز)
أنجيلا: وما أحوالك؟
ليستر (يبتسم، متفاجئاً): يا إلهي، لم يسألني أحد هذا السؤال منذ وقت طويل (يفكر بذلك)
أنا عظيم.
يجلسان هناك يكتفيان بتبادل الابتسامات بين بعضهما البعض، ثم:
أنجيلا (فجأة): علي أن أذهب إلى الحمام.
تتجه إلى هناك، فيما يراقبها ليستر وهي تبتعد، ثم يقف في مكانه متسائلاً عن السبب الذي جعله يشعر فجأة بالرضى.
ليستر (يضحك): أنا عظيم.
شيء ما على حافة النضد يلفت نظره فيمد يده للإمساك به ... لقطة مقربة على صورة في برواز فيما هو يلتقطها. إنها الصورة التي رأيناها في وقتٍ سابقٍ تجمعه مع كارولين وجين. التقطت منذ بضع سنوات في مدينة ملاهٍ. السعادة التي تبدو عليهم مذهلة. يتجه ليستر نحو مائدة المطبخ حيث يجلس ويتفحص الصورة. يشعر فجأة أنه أكبر سناً وأكثر نضجاً ... ثم يبتسم: الابتسامة العميقة المكتفية لرجل يدرك الآن فقط معنى النكتة التي سمعها منذ فترة طويلة ...
ليستر: يا رجل أيها رجل ...
(برقة)
رجل أيها رجل أيها رجل ...
بعد ضربة موسيقية، ترتفع خلف رأسه فوهة مسدس موجهة نحو أسفل جمجمته.
(لقطة زاوية): تشكيلة من الورود المقطوفة حديثاً في زهرية على النضد المقابل، ذات حمرة قرمزية قانية في مقابل بياض الحائط. ثم تدوي طلقة رصاص مرسلةً صدىً غير طبيعي. في اللحظة ذاتها، يصطبغ الدهان الأبيض بالدم ... لون الورود الأحمر القرمزي للورود ذاته.
داخلي: منزل بيرنهام - البهو - بعد بضع دقائق.
يهبط ريكي السلم تتبعه جين.
داخلي: منزل بيرنهام - المطبخ - بعد بضع دقائق.
يفتح ريكي باب غرفة الطعام، ثم يتوقف. تظهر جين خلفه.
جين: يا إلهي.
(المشهد من منظورهما): بركة من الدماء تشكلت فوق مائدة المطبخ. يدخل ريكي المطبخ. ويقترب ببطء من جسد ليستر الخالي من الحياة، مفتوح العينين ولكنه غير خائف. تلحق به جين مصدومة. يركع ريكي، وهو يحملق في وجه ليستر غير المرئي ... ثم يبتسم، ابتسامة خفيفة جداً. (المشهد من منظوره): ليستر يتطلع إلينا وعيناه لا حياة فيهما، ولكنه يبتسم الابتسامة الخفيفة ذاتها.
ريكي (هامساً برهبة ...): واو ...
ليستر (صوت خارجي): لقد سمعت دوماً أن حياتك بكاملها تومض أمام عينيك في اللحظة التي تسبق موتك.
خارجي: السماء - نهاراً.
نحن نطير عبر غطاء أبيض من السحب.
ليستر (صوت خارجي): أولاً، تلك اللحظة ليست بتاتاً لحظة ... إنها تمتد إلى الأبد مثل محيطٍ من الزمن...
خارجي: غابات - ليلاً.
بالأسود والأبيض: ليستر ذي الحادية عشر من العمر يتطلع إلى أعلى وهو يشير متحمساً إلى (المشهد من منظوره): نقطة من الضوء تسقط عبر سماء مرصعة بالنجوم بشكل مذهل.
ليستر (صوت خارجي): بالنسبة لي، كانت فيما كنت ممدداً على ظهري في معسكر للكشافة أراقب النجوم وهي تهوي ...
داخلي: منزل بيرنهام - غرفة نوم جين - ليلاً.
ريكي وجين ممددان ملتفان على سرير جين بكامل

ملابسهما. يُسمع صوت إطلاق نار من الأسفل، ينظران إلى بعضهما البعض مذعورين.

خارجي: شارع في الضواحي - الغسق.

بالأسود والأبيض: شجر القيقب في الخريف.

أوراق كالأشباح تتساقط ببطء على الرصيف.

ليستر (صوت خارجي): والأوراق الصفراء، من أشجار القيقب، التي فرشت شارعي ...

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة التزيين - ليلاً.

تقف أنجيلا أمام المرآة تصلح زينتها. نسمع صوت الطلقة النارية مرة ثانية. تستدير أنجيلا مذعورة.

داخلي: منزل في الضواحي - نهاراً.

بالأسود والأبيض: لقطة مقربة على يدين مسنتين رقيقتين كالورق لامرأة عجوز فيما هما تزرران سترةً صوفيةً.

ليستر (صوت خارجي): أو يدي جدتي، والطريقة التي كان يبدو فيها جلدها رقيقاً كالورق.

خارجي: منزل بيرنهام - ليلاً.

تتجه كارولين ببطءٍ نحو الباب الأحمر، مبللة حتى العظم، تضم حقيبة يدها الصغيرة بإحكام. نسمع صوت الطلقة النارية مرة ثانية.

خارجي: الضواحي - نهاراً.

بالأسود والأبيض: سيارة بونتياك «فاير بيرد، ١٩٧٠» متوقفة في ممر سيارات منزل ريفي. انعكاس الشمس على الزجاج الأمامي يلتمع بقوة.

ليستر (صوت خارجي): والمرة الأولى التي رأيت فيها سيارة ابن عمي توني الـ «فاير بيرد» الجديدة.

داخلي: منزل فيتس - غرفة مطالعة الكولونيل - ليلاً

يدخل الكولونيل مبتلاً. يرتدي قفازات مطاطية. يغطي الدم مقدم قميصه. يخطو أمام واحدٍ من أجربة مسدساته، يُفتح الباب الزجاجي، ويتضح أن هناك مسدساً مفقوداً.

داخلي: منزل بيرنهام - القاعة - ليلاً.

بالأسود والأبيض: تفتح جين باب غرفة نومها وتحدق بنا.

ليستر (صوت خارجي): وجيني ...

خارجي: منزل في الضواحي - الغسق.

بالأسود والأبيض: يُفتح الباب فنرى جين في الرابعة من العمر مرتدية ثوب أميرة لعيد جميع القديسين، فيما تحمل شعلة مضيئة وتبتسم لنا بحياء.

ليستر (صوت خارجي): وجيني ...

داخلي: منزل بيرنهام - غرفة النوم الرئيسية - ليلاً.

تدخل كارولين مذعورة، ومازالت تطبق يديها على حقيبتها. تغلق الباب وتقفله ثم تخرج مسدس «جلوك ١٩» من حقيبتها. تفتح باب الخزانة وتضع المسدس في السلة. وإذ تشعر فجأة برائحة ليستر، تلتقط أكبر كمية من ملابسه وتجذبها نحوها دافنة وجهها فيها. تركع على ركبتها، جاذبة معها أنواع مختلفة من الملابس، وتجهش بالبكاء.

خارجي: مدينة ملاهٍ - ليلاً.

بالأسود والأبيض: كارولين أصغر سناً. تجلس قبالتنا في واحدة من ألعاب الدوامات اللولبية. تضحك بتدفق وهي تحرك أحد الدواليب أمامها، فتجعلنا ندور بسرعة أكبر.

ليستر (صوت خارجي - بحب): و... كارولين.

خارجي: موقف السيارات - نهاراً.

على الفيديو: نحن نشاهد شريط الفيديو الذي كان ريكي قد عرضه لجين قبل ذلك، عن الكيس البلاستيكي الذي يتطاير حول المكان. تحمله الريح في دائرة حولنا، فتجلده تارةً بقسوةٍ، أو تدفعه تارة بدون سابق إنذار محلقاً نحو السماء، ثم تتركه يطفو برشاقة إلى أسفل نحو الأرض.

ليستر (صوت خارجي): أعتقد أنه كان من المفروض أن أغضب بشدة مما حدث لي... ولكن من الصعب أن يبقى الإنسان مجنوناً عندما يكون هنالك كل هذا الجمال في العالم.

أشعر أحياناً أنني أرى كل ذلك فجأةً، وهو كثير جداً، فيمتلئ قلبي كالبالون الذي يكاد ينفجر.

خارجي: ممر روبن هود - نهاراً.

نحن نطير مرةً ثانيةً فوق ممر روبن هود، نهبط ببطءٍ.

ليستر (صوت خارجي): ... وثم أتذكر أنه علي أن أرتاح، وأتوقف عن محاولة الالتصاق به، وثم تتدفق عبري كالمطر ولا أشعر بأي شيءٍ سوى الامتنان لكل دقيقة من حياتي القصيرة البلهاء ... (مرحاً) ليس لديك أية فكرة عن الموضوع الذي أتكلم عنه. أنا متأكد من ذلك، ولكن لا تقلق ...

إظلام تام

ليستر (صوت خارجي) سوف تفعل يوماً ما .



عبد الغفار مكاوي

الثقافة عطش حقيقي للحرية والعدل

جرجس شكرى★

هذا المتصوف الزاهد في محراب الثقافة وهو يخطو الآن في العقد الثامن بعد أن ملأ خزانة المكتبة العربية بروائع الثقافة ، فقد عشق الأدب وتزوج من الفلسفة وتناسخت روحه في ترجماته الرائعة التي كانت ومازالت جسراً يصل الشرق بالغرب ،فلن ينسى القارئ العربي أن د.مكاوي هو الذي قدم له برتولد بريشت كاتباً مسرحياً وشاعراً و ايضا جورج بوشنر الذي اعتبره شقيق روحه بالإضافة إلى هيلدرين ، أما ثورة الشعر الحديث ١٩٧٢- ١٩٧٤ فكانت حدثا كبيرا في ذاكرة الشعر العربي المعاصر من خلال المقدمة والنصوص .. فمن أين أبدأ حين احاور هذا الصرح الثقافي العملاق .. من أستاذ الفلسفة ربيب أفلاطون وهيجل وهيدجر وكانط وهوسرل ونيتشه وكامي أم من الكاتب المسرحي والأديب والمترجم وكاتب القصة..؟

★ شاعر من مصر

سوف أبدأ من الطفل الذي كان يجوب المقابر بحثاً عن أخويه، فقد وُلد د. مكاوي ثالث ثلاثة، وآثر ضلعا المثلث أن يتركا أضعفهما وأكثرهما هزالاً بعد الشهر الثاني من ولادتهما، ولقد طارده الشعور بالذنب نحو الشقيقين طيلة حياته منذ أن سمع القصة من فم أمه وشقيقته الكبرى، فكان يطوف المقابر وهو لم يتجاوز العاشرة بحثاً عن قبري الصغيرين المسكينين وعن الشبر الباقي له هو والذي أعده المقرئ واللحاد ليسع الجسد الثالث النحيل.(جسده هو) إذ كان المقرئ يظن بان الطفل الثالث سوف يلحق بأخويه ويشاء القدر أن يبقى بعد المقرئ والأم والأب، ولكن الذنب الميتافيزيقي لم يفارقه وظل يسأل نفسه لماذا عشت أنا؟، بل وصار يكتب ويعمل ليبرر وجوده ويطلب المغفرة منهما.

– سألته في البداية عن هذا الطفل وجولته اليومية في مقابر المدينة وهل هي التي حددت طريقه إلى الفلسفة فيما بعد وخاصة الفلسفة الوجودية؟

فقال:لازمني إحساس مزمن بالمأساوية وتراجيدية الحياة والقدرية،فأنا ريفي والريفي مسحوق بالقدرية وهي تحيط به كما تحيط (الخيّة) برقبة المشنوق فما كنت أفعله في طفولتي نوع من الإحساس التراجيدي المتمرد على الحياة والثائر على الظلم وعلى مأسي الوجود وشقاء الإنسان وظلمه، واستدرك وأقول إنها ثورة إنسان مكتومة تفصح عن نفسها في بعض القصص والمسرحيات والكتابات النثرية فيما بعد،ورغم هذا مازلت إنطوائياً وسلبياً من ناحية الكفاح.

– سوف أختلف معك فالإيجابية تتجلى فيما تكتب أليس كذلك..؟

لكي أخرج من الاكتئاب كنت أكتب وهذا نوع من العدم ، وأنا أقصد المعنى المباشر للسلبية فلم أشارك في مظاهرة إلا كمتفرج أو في الصفوف الأخيرة كمن يمشي في جنازة، فلم أكن أيدولوجياً أو كفاحياً فعالاً أو ثورياً بمعنى الانخراط في منظمة، كنت ومازلت خجولاً وبعيداً عن الكفاح المباشر.

– بدأ د. مكاوي حياته شاعراً وذلك خلال دراسته في المدرسة الابتدائية في (بلقاس) مسقط رأسه وهي مدينة تتبع محافظة الدقهلية، وأيضاً بعد انتقاله إلى المدرسة الثانوية في طنطا وفي القاهرة قرر التوقف عن كتابة الشعر والاتجاه لكتابة القصة القصيرة.. كيف حدث هذا ولماذا؟؟

كان بدوي لايسمح بالحوار أو السؤال ، ومع هذا وكان في أعماقه طفلاً عنيفاً متمرداً ، ولكن هذا جزء من فلسفته التي طرحها في الزمن الوجودي وهو أن يكون الانفصال لا الاتصال بينه وبين الآخرين فهناك دائماً فجوة بينه وبين الآخر ، كنت أذهب إليه وكان يقرأ باهتمام شديد ما كنت أكتبه آنذاك

في طفولتي بدأت بالتعرف على الشعر من خلال قراءة الرافعي و جبران والحكيم والمنفلوطي وغيرهم ، ولكن حبي للشعر جاء من خلال بائع دخان اسمه رشاد،كان يطوف القرى هو وحماره يبيع الدخان وتوطدت صداقتنا وكان شاعراً جميلاً و يحفظ الكثير من الشعر العربي لشوقي وحافظ والمتنبي وكنا نتطارح الشعر أنا وهو في المقابر حيث كنت أطوف كثيراً هناك أو في الحدائق وكان محصوله من الشعر أكثر مني، وفي تلك الفترة كتبت قصائد عارضت فيها شوقي والمعري، وهذا يدلك أنني عندي عيب كبير وهو أنني أتأثر أكثر مما ينبغي..وأعتقد أنني ظلمت نفسي حين قلت أني ظلُ ولست أصلا، صدىً ولست صوتا.

– سوف أعترض على هذه النقطة وأقول لك أنه أمر طبيعي يحدث في البدايات دائماً وسرعان ما ينتهي. وما أود معرفته لماذا قررت التوقف عن كتابة الشعر.؟

قررت هذا بعد علاقة حب فاشلة، فكنت أقرأ شعري للمحبوبة وكانت لا تفهم شيئا، فهي لا تحبني ولا تفهم شعري، والحقيقة أن إيماني بعبقرية صلاح عبد الصبور بعد أن عشنا سوياً جعلتنى أعرف أنني لست شاعراً.

– في كتابة د.مكاوي بدا الحس الشعري موجودا بل وطاغيا في القصة والمسرح والدراسات الفلسفية وحتى في الترجمة وهنا يمكن القول بأنك تخليت عن الشعر في إحدى صوره..؟

أنا كمثقف أشعر بالإهانة وأنا لست من أنصار الثورة الفوضوية لأي غرض فقط أؤمن برأي ديستوفسكي الذي أكده كامى .. وهو أن العالم كله لا يستحق أن يموت من أجله طفل برئ، والعالم العربي أصبح مقبرة جماعية،لأننا أصبحنا سماسرة.. سماسرة لكل شيء حتى للعلم والفن،نحتاج علماً حقيقيا وفناً حقيقيا.

بالفعل فالشعرية تسكن الإنسان ولا تفارقه فهي تسكن اللحم والعظم، وكأن هناك جنياً شعرياً يسكن الإنسان كما قالوا قديما، ففي أحيان كثيرة أُتهم بأنني أكتب الفلسفة بعقل شاعر والقصص بروح فيلسوف وقال أحدهم أنني أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، وهذا يقلقني أحيانا.

– لا أعرف لماذا القلق من هذه المقولات لأنه

لا يوجد فصل حاسم أو حدود صارمة بين الأنواع الأدبية والفلسفة ، فأنت تعلم أن سارتر في مسرحيته الشهيرة (الذباب) وضع منهجه الفلسفي بكامله فيها فهي على المستوى الفني والبناء الدرامي مسرحية مكتملة وفي نفس الوقت طرح من خلالها رؤيته للوجود والعدم، وهكذا فعل ألبير كامي في روايته (الغريب) والأمثلة كثيرة..!

نعم هذا حدث وأقول لك مع السن اكتشفت أن الأدب لا يبدأ بالفكرة و إنما بالصورة أو الموقف أو بالكلمة التي تهز الإنسان. الفكر يجب أن يكون أشبه بالدم الذي يسري في الكائن الحي،بحيث أنه موجود ولا نراه، مثلما كان يفعل ديستوفسكي وتولستوي والمعرّي الذي ظل شاعراً ولم تفسده الفلسفة فعبر عن الحس المأساوي بالحياة بلغة في بعض الأحيان تكون مجردة ولكن لا تشعر أنك أمام فلسفة بل شعر وذلك ينطبق أيضاً على المتنبي. وأول من علمني التفكير بالصورة هو جبران خليل جبران حين قرأت له الأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة وأعتقد أنه لا شعر بغير صورة، فلوركا ولد شاعراً لانه يفكر بالصورة وأيضاً شكسبير سيد الصورة.

– على الرغم من البدايات الرومانسية والحياة مع الأدباء لماذا اخترت الدراسة في قسم الفلسفة.؟

كان من المفترض أن التحق بقسم اللغة العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية ولكن الفضل يرجع إلى د. عبد العزيز المليجي الذي درس لي الفلسفة في المرحلة الثانوية (وفيما بعد أصبح من أبرز علماء علم النفس التحليلي في أمريكا)فقد بهرني وسحرني في قدرته على توصيل رسالته. وفي تلك المرحلة بدأت علاقة حميمة بيني وبين أفلاطون حين قرأت المحاورات،فقد كان شاعراً أكثر منه منظراً وهو من الأدباء الفلاسفة ويقوم في داخله صراع بين المنطق والأسطورة، بين الفلسفة والفن، وفي النهاية عبر عن نفسه في شكل محاورات، وكما قال شيشرون أن هذه المحاورات كان تمثل في العصور الوسطى على خشبة المسرح.

ولم أندم على دخولي قسم الفلسفة فقد درس لي زكي نجيب محمود ـ يوسف مراد –مصطفى حلمي – أحمد فؤاد الأهواني – عبد الرحمن بدوي.

وكان بدوي لايسمح بالحوار أو السؤال، ومع هذا كان في أعماقه طفلاً عنيفاً متمردا، ولكن هذا جزء من فلسفته التي طرحها في الزمن الوجودى وهو أن يكون الانفصال لا الاتصال بينه وبين الآخرين فهناك دائماً فجوة بينه وبين الآخر، كنت أذهب إليه وكان يقرأ باهتمام شديد ما كنت أكتبه آنذاك ولقد استفدت منه ومن زكي نجيب محمود وكل أساتذتي في تلك المرحلة.

– ولم يستطع د.مكاوي أن يقتل الشاعر بداخله في تلك الفترة وأعتقد حتى الآن !، فكان يتسلل من قسم الفلسفة إلى قسم اللغة العربية لسماع شوقي ضيف وأمين الخولي وهو يتحدث عن المتنبي لدرجة أنه قال له: (ياولد انت ماجبتش البحث ليه) فقال له د.مكاوي: أنا يامولانا في قسم الفلسفة.. فدعاه لحضور ندوة الجمعية المصرية الأدبية المصرية والتي كان من بين أعضائها صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمي وشكري عياد وعز الدين إسماعيل وفاروق خورشيد والذين صاروا أصدقاء العمر فيما بعد.

ثم سافر إلى إيطاليا في منحة ثلاثة أشهر لدراسة اللغة الإيطالية وهناك تقابل والشاعر الإيطالي المصري أنجارتي (حيث ولد وعاش في الإسكندرية إحدى وعشرين عاماً) والذي ترجمه إلى العربية منذ سنوات قليلة حيث تعلم هناك الإيطالية.

ثم جاءت محطة هامة في حياة د. مكاوي حيث تم تعيينه في دار الكتب في قسم الفهارس ولم تكن الوظيفة هي الحدث بل لقاؤه برئيس دار الكتب وكان توفيق الحكيم. وسألته: قرأ لك توفيق الحكيم في تلك الفترة قصتين ونصحك بالابتعاد عن الجامعة والتفرغ لكتابة القصة فلماذا لم تفعل هذا.؟

ربما لأنني شعرت بالاختناق والملل في دار الكتب فما أبشع التكرار اليومي في فهرست الكتب دون قراءتها وفي تلك الفترة جاءت المنحة إلى ألمانيا بفضل أستاذي الذي رعاني وهو فرتس شتيبات (f.steppat) في

ولكنها كما ذكرت ثورات فردية وأيضاً الاستجابة ضعيفة لأن الأديب العربي يصرخ في البرية وصوته لا يؤثر في بنية المجتمع.. لماذا.؟ لأننا دائما نصطدم بسلطة لا تحب التغيير ولا تريده حتى للأفضل لمصلحتها وهذا يعكس المصير الذي آل إليه الشعب العربي

هيراقليطس هو الأقرب إلى قلبي وأكاد أقول أنه هو نيتشه القرن التاسع عشر واسميه الفيلسوف الباكي، ثم أفلاطون صاحب الشخصيات المتعددة فهناك أفلاطون في محاورات سقراط وهي مرحلة الشباب ثم أفلاطون الوسط والكهولة والشيخوخة فهو نفسه تطور جدلي إذا صح كلام هيدجر عنه إذ تمت على يده النقلة الصعبة من التفكير في حقيقة الوجود إلى العقل

جامعتي فرايبورج وبرلين الحرة وكانت الدراسة الأساسية هي الفلسفة أما المساندة فهي الأدب، وهناك تعرفت على عظماء أمثال هوسرل وهيدجر الذي سمعته يحاضر عن اللغة وإلى جانب الفلسفة درست الأدب الألماني في العصر الكلاسيكي والمعاصر وهناك تعرفت جيداً على توماس مان وبشنر وجوته وهلدرلين.

- في طفولتك تعرفت على الأدب الألماني وقرأت آلام فيرتر ترجمة أحمد حسن الزيات وفي سن العشرين تعلمت اللغة الألمانية على نفقتك الخاصة،ثم غرقت في ألمانيا في بحور الأدب الألماني والفلسفة أيضاً. ثم كانت أطروحتك في جامعة فرايبورج لنيل رسالة الدكتوراه هي المحال والتمرد عند الفرنسي ألبير كامي..كيف تفسر ذلك..؟

يبدو الأمر غريباً ، ولكني كنت أتمنى أن اقدم هذه الرسالة في فرنسا ولكن المنحة جاءتني إلى ألمانيا، وكامي بالنسبة لي نموذج وقدوة للأديب الفيلسوف والمفكر الأخلاقي، وكنت قد درست في جامعة القاهرة على يد أستاذ قد درس لكامي في الجزائر وهو Gan Grenier وكان مهتماً بالوجودية، وحدثنا كثيراً عن هيدجر وكارل ياسبرز وكامي الذي درّس له، وكنت قد قرأت معظم رواياته ومسرحياته قبل السفر إلى ألمانيا، ولم أجد ممانعة حين اقترحته، وخاصة أنه في أسطورة سيزيف وجه نقداً لاذعاً للفلاسفة الألمان أمثال هيدجر وهوسرل، لأنهم تجاوزوا أسرار المحال وهو يرى أن الحياة ماهي إلا محال..عبث ـاصAbsurde وكان نقد كامي للفلاسفة الألمان جزءاً مهماً في رسالتي وهذه كانت أول رسالة بعد رسالة سابقة لها في فرنسا عن فلسفة كامي، وحاولت بلورة اللحظات الفلسفية في أدبه.. من خلال المحال من ناحية وأيضاً التمرد وهما لا ينفصلان ودائماً في حالة جدل.

- بعد العودة من البعثة قدمت للقارئ العربي كاتبين من كبار كتاب المسرح الألماني بل والعالمي وهما جورج بشنر وبرتولد بريشت وأيضاً الشاعر هلدرلين والثلاثة ينتمون للمدرسة التعبيرية وإن كان بريشت كان ينتمي إليها في بدايته.. فلماذا الانحياز لهؤلاء والتعبيرية.؟

أنا أحب التعبيرية،ونحن كعرب نميل دائماً إلى المطلقات، ولم نتعلم بعد الاهتمام بالتفاصيل والدقائق إلا قليلاً عند نجيب محفوظ ويوسف إدريس و إدوار الخراط ، فمازالت تغلب علينا التعبيرات اللفظية الرنانة المطلقة، وتغيب عنا التفاصيل التي يتعلمها الإنسان من خلال العلم والفن، فعلى سبيل المثال يمكن أن يصف توماس مان أوجونتر جراس باباً أو نافذةً في صفحة أو يصف ملامح وجه في صفحات، ونحن عندنا نكتفي بأن نقول وجه متجهم وكفى، فنحن لم نتعلم بعد كيف نبصر.

وكلاهما بريشت وبشنر خاض معارك حقيقية وثورية، وكنت قد بدأت قبل السفر إلى ألمانيا قراءة أشعار بريشت وبعد أن سافرت ترجمت له عشرين قصيدة وأرسلتها للدكتور حسين فوزي ونشرها على الفور، ومن الطريف أنه عندما تحدد موعد الامتحان كان لابد من اختيار العصر الكلاسيكي مع الإلمام بالعصر الرومانسي وبعد مناقشات كثيرة اخترت كافكا وبريشت.

بكل صدق أحسست أن البنيوية جاءت بعد أن كبرت في السن وتم تكويني. قرأت فيها ولم أتحمس لها. أما التفكيكية راجعت بعض الأبحاث فيها فوجدت أن جاك دريدا رجل مسفسط. ربما يكون أديبا ولكن بالنسبة لى فهو مخرّب. وأنا لست ضد معرفة أي إنسان ولكن علينا أن نحكّم عقلنا النقدي

- كيف وكلاهما يختلف عن الآخر تماماً.؟

نعم.. ولكن أحدهما يوافق طبيعتي الإنطوائية وهو كافكا بكوابيسه وأحببت أسلوبه الموضوعي وكأنه أستاذ فيزياء وأديب في آن، على العكس من بريشت فهو بعيد عن الباطن تماماً ومهتم بإيقاظ الوعي واهتمامه بالمسرح التعليمي وثورته على الأوضاع القائمة، فالطرفان جزءٌ من طبيعتي الثورية والمحبطة، فتجدني الآن محبط وغاضب من كل ما يحدث لنا كعرب فنحن نذبح مفتوحي الأعين، وفي نفس الوقت نسينا ما يسمى بالغضب حتى المثقفين لا يمكن تبرئتهم، والشعوب العربية لا حول لها ولا قوة فهي عجينة يمكن أن تتشكل من خلال الساسة، أسأل نفسي كثيراً أين الغضب وخنزير بري مثل شارون يذبح شعباً عربيا، فهذا شيء مهين، وأنا كمثقف أشعر بالإهانة وأنا لست من أنصار الثورة الفوضوية لأي غرض فقط أؤمن برأي ديستوفسكي الذي أكده كامي.. وهو أن العالم كله لا يستحق أن يموت من أجله طفل بريء، والعالم العربي أصبح مقبرة جماعية،لأننا أصبحنا سماسرة.. سماسرة لكل شيء حتى للعلم والفن، نحتاج علماً حقيقياً وفناً حقيقيا.

- قبل أن نترك جورج بشنر وبريشت لدي بعض الأسئلة أولها.. لماذا قلت في الدراسة التي كتبتها عن

بشنر حول مسرحه أنه شقيق الروح؟

لانه ثوري محبط مثلي وعدمي مات ضحية الثورة من أجل الشعب المسكين، وأدان المثقفين الذين يتحدثون عن الحرية والمساواة في حين لا يجد الفلاح البطاطس ليقتات بها ولا يجد اللبن لطفله، وكان يقول هؤلاء بعيدون تماما عن الشعب. وهنا أود أن أقول لكي نكون ثوريين بحق لابد أن نهتم بالبنية التحتية، فمن الصعب أن يكون الإنسان ثورياً أو وطنياً وهو لا يمتلك قوت يومه.. لابد من تحقيق أدنى الشروط الإنسانية ثم نتحدث فيما بعد عن الوطن.

- وهنا أتذكر ما قاله بشنر وهو على فراش المرض في رسالة بعث بها إلى صديقه أوجست شتوبر يقول فيها : الظروف السياسية تكاد تصيبني بالجنون. الشعب المسكين يجر في صبر العربة التي يمثل عليها الأمراء و أدعياء التحرر ملهاتهم..

نعود إذن إلى بريشت وأسأل د. مكاوي الذي قدم بريشت للقارئ العربي لماذا لاقى مسرحه الملحمي والتعليمي صدى طيباً لدى القارئ أو المثقف العربي وتأثر به الكثير من كتاب المسرح العربي؟

أعتقد لأسباب عديدة منها أن المسرح الملحمي أو السردي قريب من المأثور الشعبي العربي وأيضا يعطي بريشت من خلال المسرح الملحمي والتعليمي شكلاً يتيح للكاتب الهروب من المسرح التقليدي وهذا يعطي للكاتب حرية دون إعفائه بالطبع من المفردات الأخرى مثل الصراع والحدث.. أيضاً يعطي فرصة للخروج عن النص وكأنه يعطي فرصة للعقل أن يكون نقدياً وكأنه يقول هذا الواقع الذي نراه لا يجب أن نرضى عنه ويجب أن نثور عليه

- هل حقق بريشت هذا في كل مسرحه؟

لا أعتقد ذلك فهو حقق هذا في بعض المسرحيات، مثل الاستثناء والقاعدة وغيرها، أعود إلى تأثيره على المسرح العربي، ربما لحاجتنا لشيء من النقد لظروف حياتنا وعدم الرضا الموجود في تراثنا، وبرشت يلبي هذا والذي أثر على فنه أنه حول الماركسية إلى فن ولم يكن ماركسيا، حولها إلى مسرح وجعل فلسفته تتخذ ثوب شخصيات مسرحية وهو الذي تشرد كثيراً في المنافي وحين عاد إلى ألمانيا كان يسكن في نفس المسرح والذي كان يطل على مقبرة هيجل وأوصى أن يدفن إلى جواره وهذا ما حدث ، وكان دائما يقول على الكاتب أن يسأل نفسه، ماذا سيكون رد فعل القارئ على هذه العبارة أو تلك وهل ستدفعه إلى تغيير الواقع، أو في أضعف الإيمان تغيير وعيه، فإذا كان الرد بالنفي فلاداعي لنشر هذه العبارة.

- كتب د. مكاوي العديد من المسرحيات ومنها: الانتهازيون لا يدخلون الجنة - الموت والمدينة - المرحوم - الكنز - السيد والعبد - ملحمة جلجامش - الطفل والفراشة.. وغيرها ورغم أنك الذي قدمت بريشت ودرسته جيدا لم يتأثر مسرحك به إلا في أحيان قليلة.. لماذا؟

على الكاتب أن يكون نفسه أولا، وربما يرجع هذا إلى حبي للمسرح الكلاسيكي مثل جوته وشيلر وبالفعل أغرى المسرح الملحمي الكثير مثل عبد الرحمن الشرقاوي وسعدالله ونوس وسعد وهبة ويوسف إدريس وألفريد فرج وغيرهم.

البداية الحقيقية أن نؤمن بضرورة الثقافة وأنها مسئوليتنا جميعاً وليست ديكورا أو ضوضاء ومؤتمرات كما يقولون ويفعلون أيضا..إنها عطش حقيقي وجوع حقيقي للحرية والعدل والثقافة هي طوق النجاة الوحيد

وربما أيضاً يرجع هذا إلى أنني رجل عاطفي ومنابعي رومانسية ولا أستطيع أن أتنكر لها وأخيراً أنا أعيش في محيط اجتماعي ولحظة تاريخية مختلفة وبالتالي مسرحياتي ستكون مختلفة.

- يبدو أنك لم ولن تتخلى عن الشعر ويبدو أن شيطان الشعر الذي يسكنك لم ولن يفارقك إذا تجلى هذه المرة في كتاب ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى عصرنا الحالى والذي كان هو بمثابة ثورة في الأوساط الثقافية وخاصة بين الشعراء (١٩٧٢-١٩٧٤) من خلال الجزء الأول الدراسة والثاني النصوص..ما أرغب في السؤال عنه هو أن ثورة الشعر الحديث في أوروبا ارتبطت بثورات أخرى في شتى مفردات المجتمع..فماذا كنت تتوقع بعد صدور الكتاب للشعر العربي في واقع مختلف تماما؟

في أوروبا كلمة التنوير أنتجت عصر التنوير، فحين حدثت ثورة الشعر في أوروبا سبقتها ثورات متعددة الجوانب فمع الثورة الصناعية انهارت أنظمة ميتافيزيقية ومنطقية ودينية بل وانهار نظام العقل نفسه، وخاصة بعد الحرب الأولى.. نعم حدث تنوير للعقل الأوروبي وعرف مبادئ الحرية والمساواة، وإذا قارنا بعالمنا العربي سنجد أنه لم تكن لدينا ثورة صناعية بل مصانع مستعارة وقس على هذا في كل شيء ، وأقول لك أن هناك ثورات شعرية فردية في عالمنا العربي مثل الجواهري

والبردوني والبياتي وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش والسياب وغيرهم ولكنها كما ذكرت ثورات فردية وأيضاً الاستجابة ضعيفة لأن الأديب العربي يصرخ في البرية وصوته لا يؤثر في بنية المجتمع.. لماذا؟ لأننا دائماً نصطدم بسلطة لا تحب التغيير ولا تريده حتى للأفضل لمصلحتها وهذا يعكس المصير الذي آل إليه الشعب العربي.

– من الفلسفة الإغريقية إلى المثالية الألمانية مروراً بالوجودية رحلة طويلة ممتعة وشاقة قطعها د. عبد الغفار مكاوي تلميذاً ومعلماً وشارحاً ومترجماً ومحللا.. فماذا فعلوا بك وكيف وجدتهم.. فهل وجدت ثورياً محبطاً اعتبرته شقيق روحك مثل بشنر أو شبيهك مثل هلدرين..؟

هيراقليطس هو الأقرب إلى قلبي وأكاد أقول أنه هو نيتشه القرن التاسع عشر واسميه الفيلسوف الباكي، ثم أفلاطون صاحب الشخصيات المتعددة فهناك أفلاطون في محاورات سقراط وهي مرحلة الشباب ثم أفلاطون الوسط والكهولة والشيخوخة فهو نفسه تطور جدلي إذا صح كلام هيدجر عنه إذ تمت على يده النقلة الصعبة من التفكير في حقيقة الوجود إلى العقل.. العقل الإنساني الذي أصبح المحك في التمييز بين الصواب والخطأ على أساس قياس كل شيء ناقص في عالمنا على الأصل وهو المثل، وقد عشقت أفلاطون لأنه يمثل الصراع بين الفلسفة والفن.. فالفلسفة عنده طريق وليست هدفاً نهائياً.

قال لي هذا سؤال الأسئلة..الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يقاوم الموت بكل أشكاله وهو الإنسان الذي يواجهه الموت بكل أشكاله المختلفة، ويؤكد مجد الحياة والعقل والحرية لما يبنيه من حضارة وما يبدعه من فن وأدب وكأنه كائن يتحدى الموت دائما وكأنه يقول للوجود إذا كنت سأنتهي للعدم ولكنني لست عدما وسأترك ما يدل على وجودي

وهناك نيتشه وكانط أما هيدجر فلا أجد له نظيراً في استيعاب الفلسفة، وأقول لك أنني لا أملك قدرة التنظير،فقط التعاطف مع النصوص وشرحها للطلبة..كيف يفهمون أسلوب التحول فالفلسفة فن طرح الأسئلة.

وأثناء قراءتي للفلسفة أفكر في تحويلها إلى أعمال فنية والآن أنا مشغول ببعض القصص عن حياة ومواقف بعض الفلاسفة.

– وليس غريباً أن يصف د. مكاوي علاقته بالنصوص الفلسفية بالتعاطف معها أو التفكير في تحويلها إلى قصص تتناول حياة ومواقف الفلاسفة، فهو يعتبر أن الترجمة المبدعة الموفقة نوع من الفعل الصوفي أو التضحية بالذات في سبيل الآخر – وهو النص الأصلي وعالمه– وأنها كما يقول شبنهور: نوع من تناسخ الأرواح.

وسألت د.مكاوي عن المناهج الفلسفية الجديدة والتي رفض أصحابها إطلاق صفة الفلسفة عليها مثل البنيوية والتفكيكية وموقفه منها؟

فقال: بكل صدق أحسست أن البنيوية جاءت بعد أن كبرت في السن وتم تكويني، قرأت فيها ولم أتحمس لها.أما التفكيكية راجعت بعض الأبحاث فيها فوجدت أن جاك دريدا رجل مسفسط،ربما يكون أديباً ولكن بالنسبة لي فهو مخرب. وأنا لست ضد معرفة أي إنسان ولكن علينا أن نحكم عقلنا النقدي.

– سؤال قديم جداً ولكن لابد أن أسأله للدكتور مكاوي عن الفلسفة العربية التي لفظت أنفاسها الأخيرة في كتاب تهافت التهافت.. فلماذا كان ابن رشد آخر الفلاسفة؟

إغلاق باب الاجتهاد، وانهيار الدولة الإسلامية إلى دويلات كان له التأثير الأكبر، وأنا لست مع هذا الرأي أي سؤالك، فمن يسأل هذا السؤال يتوقع أو يتخيل فيلسوفاً كبيراً بالمعنى الشامل وهذا انتهى مع هيجل فهذا النوع لم يعد مطلوباً أو ممكنا، ولدينا اجتهادات كثيرة فهناك فؤاد زكريا وزكي نجيب محمود وعبدالرحمن بدوي والجابري.

– في ظل هذه الأوضاع كيف ترى مستقبل الثقافة العربية؟

البداية الحقيقية أن نؤمن بضرورة الثقافة وأنها مسؤليتنا جميعاً وليست ديكوراً أو ضوضاء ومؤتمرات كما يقولون ويفعلون أيضا..إنها عطش حقيقي وجوع حقيقي للحرية والعدل والثقافة هي طوق النجاة الوحيد

– وأخيراً سألته من هو الإنسان..؟

قال لي هذا سؤال الأسئلة..الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يقاوم الموت بكل أشكاله وهو الإنسان الذي يواجهه الموت بكل أشكاله المختلفة، ويؤكد مجد الحياة والعقل والحرية لما يبنيه من حضارة وما يبدعه من فن وأدب وكأنه كائن يتحدى الموت دائماً وكأنه يقول للوجود إذا كنت سأنتهي للعدم ولكنني لست عدماً وسأترك ما يدل على وجودي.



محمد السرغيني

من عاب تصويف الكتابة الشعرية زمن سيادة الالتزام، عاد إلى هذا التصويف زمن انحسار هذه السيادة

تقديم وإعداد: حسن الغـرفي*

تقديم

محمد السرغيني علامة بارزة في حركة الشعر المغربي المعاصر، وواحد من أهم الأسماء الشعرية العربية في حداثتها الراهنة، باعتبار أن منجزاته من أهم التجارب الشعرية في الوطن العربي.

فمنذ بواكيره الاولى، تلك التي تعود الى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، ابتدع الشاعر محمد السرغيني صوته الخاص، ومضى جاهدا في سبيل تطويره عبر تجربته التي امتلكت منذ البدء خصوصيتها وريادتها. ومن ثم كان - ولا يزال- صوتا مغايرا لكل الاصوات الشعرية التي جايلته أو جاءت بعده.

* باحث وأكاديمي من المغرب

وفي الشعر كما في باقي كتاباته، يظل النص الذي يكتبه محمد السرغيني عصيا متمردا لا يسلس القياد للقارئ وللناقد معا إذا لم يكونا على بينة من مفاتيح مغاليقه. من هنا فإبداعاته شائكة ومشاكسة، وتحتاج الى قارئ من نوع خاص مدجج بمعرفة شمولية، لأن ابداعاته - بشهادة الجميع - في غاية الثراء وعلى مستوى فكري بالغ العمق.

في هذا المجال، نسجل أن محمد السرغيني كمثقف من طراز خاص، استطاع باقتدار كبير تحقيق تلك المعادلة المفقودة بين الشعر والفكر، وذلك منذ اقتحامه لمناطق الفكر الشعري التي هي مناطق نادر من اقتحمها في شعرنا المغربي المعاصر.
أمام تجربة عريضة وعميقة كهذه، وسواء أكان ذلك على مستوى الرؤية أم على مستوى الكتابة، فإن قراءتها ومقاربتها ليستا بالأمر الهين، ذلك انهما تتطلبان كثيرا من الجهد والروية والدراسة العميقة، من اجل ادراك بعض أبعادها الفنية وقيمتها الجمالية ورموزها الحضارية ادراكا لا يخطئه الاستيعاب.
وفي هذا الاطار فاننا نعتقد أن مجالسة الأستاذ الدكتور محمد السرغيني وفتح حوار/ حوارات معه، تصبح ولا شك ذات فائدة كبيرة، من أجل هذا كان هذا اللقاء معه فرصة سمحت بالإصغاء إليه والاقتراب منه وهو يلقي بعض الضوء على مشروعه الشعري المتميز البالغ العمق والتركيب، كما وهو يدلي بالعديد من الآراء ذات الأهمية الخاصة، لعلاقتها بمتونه الإبداعية وبالواقع الأدبي/ الفكري المعاصر.

مقدمة بقلم الشاعر:

أعتقد أنه من الأليق أن أبدأ بالحديث عن مشكلة تخصني بالدرجة الاولى وهي أن الذين يقرأون شعري يجدون عنتاً كبيراً جداً في التوغل في مضامينه وفي فهمها. ويرجع ذلك الى سببين: الاول هو انني باعتبار تكويني الفلسفي السابق، لا أرى فصلا بين ما هو شعر وما هو فلسفة. والثاني هو أنني إزاء هذا الوضع الذي انحدرت إليه اللغة العربية في الكتابة، (هذا يخص جميع الأجناس الأدبية) أجد أنني مدعو إلى احترام هذه اللغة عن طريق احترام قوانينها ومعاييرها. ولذلك عزوت استعصاء فهم ما أكتب من لدن قرائي الى انجذابهم إلى تيار العجمة، ذلك الذي كان بتأثير أساليب اللغات المعايشة للعربية الآن. لذا اعتقدت انه على الانسان أن يكتب بلغة تستمد من القديم مقوماتها ومن الحديث كل قدراتها. فإذا استطاعت هذه اللغة ان تزاوج بين الحسنيين، فان الأمر يكون جيدا. وفي هذا المجال بالذات، إذا حاول الانسان أن يحصي على الذين يكتبون بالعربية الآن في المغرب (دون تعميم لأن فيه مجافاة للمنطق) ما يقعون فيه من الهنات ومردها الى تأثرهم باللغات الأجنبية تأثراً دالا على انهم ألفوا هذه العجمة حتى استحال عليهم ان يتوغلوا في مقروئهم العربي فيفهموه، كما جعلهم اذا أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم ان يتوخوا دقة النقل. وليكن ذلك على الأقل في البنية العامة للغة، تلك المتعلقة بنظام الجملة فيها، فالكتبة في كثير من الاحيان يلغون نظام الجملة العربية ويتبنون نظام الجملة في اللغات الاجنبية. فهم يعيدون الضمير على متأخر لفظا ورتبة، وهو شيء غير وارد في اللغة العربية، ويعطفون اسم الموصول ولم يسبقه اسم موصول يصح عطفه عليه. (Et qui) إنني أتوفر على جرد كبير بهذه الاخطاء التي يقع فيها هؤلاء الناس منساقين الى مظان تأثرهم.
هناك نقطتان اثنتان هما عقلنة الشعر ووجدنة الفلسفة، أحاول احترامهما وأصوغ ما أصوغه على هديهما بطريقة توطد العلاقة بين هذين المحورين المتعارضين. لقد مر ذلك الوقت الذي كان الناس فيه يعتقدون أن جميع أنواع الشعر تمتح من الوجدان لا من غيره. لكن جاء الوقت الذي نعلن فيه بالفم العريض أن الشعر يمكن أن يمتح من العقل. وهذا لا يعني استبعاد الوجدان بصفة نهائية، بل يعني تزاوجا بينهما تكون فيه نسبة العقل اقوى من نسبة الوجدان. نعم، كيف يمكن أن يقع التزاوج بين هذين المتعارضين؟ هنا يكمن اساس المعادلة، وهو أن يكون الانسان ملما بأحوال الشعر قديمه وحديثه، وأن يكون كذلك ملما بالأهم من الاتجاهات الفلسفية، وهذا الالمام المزدوج من شأنه مع الممارسة أن يمهد الطريق أمام الشاعر. وبصفة سريعة، يلتقي الشعر بالفلسفة فيما يأتي: في المحاكاة، في المسافات، في المساحات، في الكثافات. إنني لا أقصد بالمحاكاة معناها الاغريقي عند ارسطو وافلاطون، في حين أقصد بالمسافات تأرجح الشعر بين المحسوس واللامحسوس، وبالمساحات

الظاهر والباطن، وبالكثافة القول والتصور. وتتم المحاكاة عبر المقولات الارسطية وهي الجوهر والكيف والكم والعرض والفعل والانفعال والزمان والمكان والملك. لاحظوا معي جيدا كيف أن هؤلاء الذين يتشدقون بالبنيويات من العرب المعاصرين، وهي نوعيات وأشكال، يستغلون كثيرا من هذه المقولات لكنهم لا يشيرون إلى أصلها الارسطي، وذلك بجعل هذه المقولات تنصرف الى الواقع والى الممكن والى المتخيل، كما تنصرف الى هذه الأشياء بواسطة الحس أو بواسطة الحركة أو بواسطة النقلة Le deplacement أو بواسطة الاحتياز في المكان أي في التمكن فيه.

وفيما يتعلق بالمسافات فان هناك منها مسافة المحسوس ومسافة اللامحسوس ومسافة الحقيقة التي لا أعني بها مدلول La verite بل أعني بها مدلول الحقيقي Le sens propre وهو ما يقابل المجاز. وتكون مسافة المحسوس متقطعة، لأن المدرك حينما يدرك بحواسه شيئا فان ذلك الشيء له بداية ونهاية يسترسل ما دام مبتدئا وينقطع ما وصل الى نهايته. أما مسافة اللامحسوس فهي ممتدة دائما وتدرك عن طريق التقابل بالمقابلات المعرفة في المنطق الارسطاطاليسي، كالتضاد والتناقض. ولولا أن الوقت لا يتسع لهذا، لأمكننا أن نفصل الكلام فيه. أما مسافة الحقيقي فتبتدئ من المحسوس ويكون آخرها أول مسافة المجاز الذي لا نهاية له. وبالطبع، فحين يقتحم الشاعر هذا العالم، لابد من استعانته بكثير من هذه النظرات العجيبة التي تحفل بها بلاغتنا العربية القديمة، كقضايا المجاز والاستعارة والكناية وشروط هذه جميعا، مما له مساس بالقرينة، تلك التي تسوغ للشاعر الانزياح (وإن كنت أفضل على هذا المصطلح مصطلحي العدل أو العدول) أما المساحات فهي أولا مساحة الظاهر وتتعلق بسطح المعنى، وهي ثانيا مساحة الباطن وتتعلق بما تحت المعنى او ما فوقها . Le surrealesme وهذا يعني أن كل ظاهر له تحت وفوق، كما له قبل وبعد. كما يعني أن اللغة اليومية التي نتعامل بها لا قبل لها ولا بعد، لا فوق لها ولا تحت، لا طول لها ولا عمق، لأن معانيها تدل على مسمياتها بالضبط لا تزيد عليها شيئا. هنا نفتح هلالا فنقول: ان الظاهر والباطن لهما مدلول فقهي وكلامي، (ابن حزم وأهل السنة) لكنهما عند المتصوفة يعنيان شيئا آخر. كما أن لهما في الثقافة الغربية مداليل عجيبة، Esoterisme جعلت فرويد ينحو بهما منحى نفسيا أدى به الى اكتشاف اللاوعي . La subconscience وهناك معنى آخر لهما، وخاصة بالنسبة الى الشعر في أوروبا بصفة عامة. والحقيقة أن الباطن لا يقف عند حدود المجاز بمستوياته كلها، بل يتجاوزها، ومن ذلك الباطنية الرامباوية، وهي باطنية حروفية، إذ المعروف فيها أن بعض الشعراء كان يلعب بالحروف، مثال ذلك انه كان يبدأ البيت الأول من بعض قصائده بحرف من كلمة معينة يبدأ البيت الثاني بحرفها الثاني، وهكذا دواليك الى تمام الكلمة عند تمام القصيدة، مما يجعل الحروف «الاول» في بداية الأبيات ذات معنى اذا قرئت عموديا. أما الباطنية التي أقصد إليها فتأخذ من كل ما ذكرته مما يخدم مصلحتها، وتطرح ما يجعلها منتسبة الى معنى فقهي او كلامي أو صوفي أو فلسفي أو نفسي أو بروطوني او رامباوي. أنتقي من كل هذه ما هو بعيد من الدلالة عليها، واحتفظ منها بما يساعدني على اتخاذ سبيل خاص بعيد عن الزج بي في متاهة هذه العلوم وتلك الاتجاهات، أي انني استعمل منها المشترك العام واستبعد منها ما هو خاص بها. ان هذا التصرف واضح جدا في أعمالي الشعرية.

إن آخر التقاء الشعر بالفلسفة تتجلى في مسافة الروحي

ومهما يكن الأمر، فان آخر نقطة في التقاء الشعر بالفلسفة تتجلى في مسافة الروحي، وهي مسافة لها علاقة بالجانب الصوفي الذي يعنى بتقليص المسافة بين المادي والروحي عن طريق تغليب الثاني على الأول في عملية تدجين قائمة على التزام صارم. نجد أمثلة لذلك عند المعري، وخاصة في قصائده التي كتبها بعد رجوعه من منفاه البغدادي، وعند الشاعر هولديرلن، ذلك الذي ترجم شعره الى العربية، فهو ميسور يمكن الرجوع إليه.

أما مساحة المادي ، فهي على العكس من مسافة الروحي، إذ أنها لا تربط الروحي إلا بالوجدان ولا تذهب به الى الحد الاقصى من الشفافية، على أساس أن بالمادي قوام الحياة. يتجلى ذلك عند المتنبي الذي دارت كل حكمته حول أناه كأنها محور الأشياء، كما نجدها عند نيتشه في شذرياته الفلسفية النثرية القريبة من الشعر، فكلها ذات اشعاع يشيد بالمادة وبالمادي، وهذا واضح في كتابه؛ هكذا تكلم زرادشت الذي جميعه رموز وكله تكثيف.

وهناك مساحة اخرى هي مساحة الانطولوجي (علم الوجود بما هو موجود) تلك التي تبدو في المساءلة الدائمة، ذات الصدى المتقطع. مساءلة الكون، مساءلة الإنسان، مساءلة

الماضي، مساءلة الحاضر، كل ذلك من أجل استشفاف المستقبل، وهو ما نجده عند كل من هايدجر وهيجل، وخاصة فيما يتعلق بهذه الثنائية، ثنائية الصورة والظل، ذلك ان كل حد من حديها وجوده مرتبط بوجود الحد الآخر.

وهناك أيضا مساحة الفكري، وهي تلك المساحة الشاسعة التي تجعلني أرى- وقد أكون مخطئا، لكنني لحد الساعة مقتنع بما أقول - وجوب وقوف الشعر عندها، لماذا؟ لسبب بسيط هو ان هذا الشعر لم يوجد عبثا، لم يوجد لبكاء على ميت أو على طلل دارس، وإنما وجد لغرض ذوبان الذات في الذات، أي أنه تصوير للذات الجمعية من خلال الذات الفردية. إذا كان الشعر بهذا الحجم من الأهمية، فلا بد من تدخل الفكر فيه بدل محايثته. وهناك مساحة اخيرة هي مساحة التداعي، ونعني بها أن الآني يستدعي تصور شيء آخر مناقض له، وقد يعني تصور شيء يستحضر شيئا آخر طلبا للكثافة، تلك التي تتعلق بالقول وبالتصور، وبتدرج الفعل الشعري في التنامي، وبكثافة استعمال اسلوب المصادرة على مطلوب، وبكثافة حرق العادة الذوقية والمعجمية والأسلوبية، وبكثافة الغموض، وبكثافة الإبهار، وبكثافة العلامات اللغوية الاخرى. وأعني بالكثافة ان يكون القول محكم البناء وفقا للأصول التي درجت الاجيال على احترامها. وأعني بها تدرج الفعل الشعري من الجنينية الى استواء الخلق، مما يشي بتكونه ثم ميلاده ثم ترعرعه ثم وصوله الى مرحلة النضج، وهذا ما يصور السيرورة الشعرية عامة او خاصة تصويرا يسهل وضعها في نسق عام او خاص. وأعني بها مصادرة على مطلوب أن تكون غير خاضعة الى قوانين الطبيعة بالتعبير عنها بما هو مألوف في اللغة، بل ان تعمل على بحث العلاقات التي تربط بين مفردات اللغة مما حدده القدماء، وتحاول تجاوزها. إن هذا الكلام لا ينافي ما سبق أن قلته من أن كثافة القول تقتضي احترام القواعد، لأن بنية اللغة تقوم على مثل هذا الاحترام. ومن ان كثافة المصادرة على مطلوب تتعلق بكيفية استعمال اللغة، ومن ان كثافة خرق العادة تعتمد قانون التجاوز وتطرح قانون الثبات، إذ يمكن أن يقال: وضعت الشجرة بعد مخاض، رغم أن الوضع والمخاض راجعان الى المرأة. لا ينافي كل هذا ما سبق وان قلته عن وجوب احترام المعايير اللغوية، ذلك أنني أقصد بالمعايير المعايير الاساسية، اما المعايير الثانوية فهي التي ينبغي تجاوزها بجميع أنواع الكثافة.

وهناك اخيرا كثافة الغموض، اذ منها الرديء ومنها المستحسن، فهي إذن نوعان: غموض مجاني يميل إليه المبتدئون لانهم يعتقدون أنهم عبره يستطيعون ابهار المتلقي. اما النوع الثاني فهو ذلك الغموض الذي هو جزء من بنية القصيدة، بحيث لا تكون إلا به. روي عن بعض الشعراء القدامى حين سئل عن غموض صوره، لم تكتب ما لا يفهم؟ فأجاب: لم لا تفهم ما يكتب. وبيكاسو نفسه حين طلب منه في مرحلته التكعيبية: ماذا تعني هذه الاشكال التي ترسمها؟ أجاب: «لا يتطلب الرسم الفهم بل النظر الثاقب» الذي يكتشف الانسجام بين العناصر المكونة للوحة، اذ به تحدث الفائدة. ان قضية الغموض حقيقة قديمة وجد شائكة، ولا يمكن أن ترى إلا من خلال النوعين معا. من القدماء من كان يتكلف الغموض، ومنهم من كان غموضه جزءا من بنية قصيدته، ومؤدى القضية من جهة اخرى ان الشاعر الذي يركز في قصيدته على صورة واحدة ينوعها في كل أبياتها، هو شاعر مصاب بإسهال كتابي، ذلك ان المفروض في القصيدة ان تتحرك ضمن مجموعة لا متناهية من الصور تخدم غرضها العام. كيف ذلك؟ هناك طريقة سهلة يلتجئ كثير من الشعراء إليها، وهي الاكثار من أدوات العطف للتوصل الى الانتقال من صورة إلى أخرى ، وهذا يسقطنا في الغموض الاول اي الغموض الناتج عن التمطيط. أعتقد أن أعدى أعداء الكتابة الشعرية القومية هو الالتجاء الى حروف العطف وإغراق المكتوب الشعري بها. يمكن تفادي هذه الحروف بالتقليل من استعمالها او بعدم استعمالها بالمرة، عن طريق وضع بعض الصور بين هلالين كبيرين أو بين سطرين صغيرين، أو أن يترك الأمر على حاله بدون عطف، والقارئ اللوعي يحاول باجتهاده وبما له من دربة على قراءة الشعر أن يكتشف العلاقة بين الصور المتلاحقة التي تخلو من حروف العطف او من أي رابطة لغوية أخرى. على ان هناك حقيقة كما تنصرف الى الشعر المعاصر، تنصرف الى الشعر القديم، وهي أن كل نوع من الشعر له نوع خاص من قرائه المقبلين عليه التاركين لغيره. ينال الشعر ذو المأخذ السهل من القراء اولئك الذين معارفهم جد متوسطة، وهم كثر، وهذا شأن قراء نزار قباني. وهناك الشعر المحكم المحكك الذي يتطلب في قارئيه معرفة اوسع وتدبرا أكثر، فهم قلة من الذين تمرسوا بقراءة الشعر وفهمه، إذ لهم من الحس ورهافة الفهم ما يستطيعون به ان يصلوا الى مغاليقه. وهنا لا يجب أن نعطي لمدلولي

الانبهار والابهار ذلك المعنى المجاني، ولكن نعطيهما معنى الصراع الذي يجب أن يكون قائما بين الشاعر وقارئه، وهو صراع سلمي مأتاه أن الشاعر يريد أن يتعب قارئه قبل ان يصل هذا الى فك رموز القصيدة. ان قراءة الشعر المحكم المحكك تستلزم هذا الصراع الحيوي الذي يجمع بين الشاعر وقارئه.

وهناك كثافة العلاقات اللغوية التي يتيحها الشاعر تمكنه من اللغة التي يكتب بها وحسن استغلاله لها. وبالنسبة الى اللغة العربية، فانها تتمتع بما لا يحصى من هذه العلاقات لاتساعها وغناها المعجمي، وهذا شيء ينبغي أن ينوّه به. ان جودة استغلال الامكانات اللامحدودة لهذه اللغة، تلك التي يتيحها للشاعر تعدد اشكال بنيات الجملة تلك التي تتيحها وفرة المترادفات الدالة على الشيء الواحد في أطواره المختلفة، تلك القابلية العجيبة التي تمتلكها العربية، قابلية التكيف مع الجديد بسبب من اتساع باب الاشتقاق.

الحقيقة أنني بهذه المقدمة حاولت أن افتح باب الحوار في وجوهكم، وحسبي أنني عبرها قد استطعت وضع اليد على مكامن فهمي للشعر وعلى طريق ممارستي كتابته. فهل يمكن أن يكون ما قدمته لكم مقدمة لما تريدون طرحه من الاسئلة المتعلقة بما قلته او بما كتبته. ولكم اوسع النظرة.

الحوار:

* : ....

❖: ان هذا التصور في الحقيقة كما ينصرف الى الشكل ينصرف الى المضمون. وفي بدايتنا يوم كنا في سن الزهور أي في سنكم، أي في منتصف الاربعينيات وبداية الخمسينيات، كان شعر المهجر هو اقوى ما حققه الشعر العربي المعاصر من التطور، وكان المغاربة مقبلين عليه قراءة وتفهما وكتابة، وما ديوان «أحلام الفجر» إلا دليل على هذا. ولم يقتصر الميل الى الشعر المهجري على المغاربة وحدهم، بل امتد حتى شمل العالم العربي كله. جماعة ابوللو في مصر، ابراهيم العريض في البحرين، عبدالكريم بن ثابت وعبدالمجيد بنجلون ومحمد الصباغ وعبدالكريم الطبال وغيرهم. لكن لا بد من التمييز بين هؤلاء، بين جماعة ثقفوا العربية فقل التقليد المهجري في شعرهم، وجماعة لم يكونوا على إلمام باللغة وأدواتها فكثر ذلك التقليد. والحق أن شعر المهجر يقوم على دعامتين اثنتين: الانسان والطبيعة. الانسان في علاقاته بالانسان وبالله وبالدين. والطبيعة ذات الفاعلية في الانسان المتكيفة مع أحزانه وأفراحه. ففيما يتعلق بالانسان نلاحظ الأثر المسيحي واضحا، الى درجة ان ايليا ابوماضي وميخائيل نعيمة وجبران كانوا يدعون الى الحلول، وهو ما دعا إليه سفر التكوين من أن الله خلق العالم على صورته. وفيما يتعلق بالدين، كان هؤلاء المذكورون يؤمنون بتعدد الطرق الموصلة الى الله، فكل يتخذ له طريقا منها، وهكذا فالاديان جميعا تنتهي عند قطب واحد. وبالنسبة إليّ شخصيا، كان هناك منزلق يقع فيه من قلد الشعر المهجري، هو أن يحذو حذوهم في رؤيتهم للدين وللانسان وللطبيعة، وشعورا مني بخطورة هذا المنزلق، فقد عوضته بالتأمل في حالة المغرب وقد كانوا يومئذ مستعمرا، لذلك انصبت وجدانياتي على الوطن في علاقاته بالحزبين السياسيين اللذين صنعا استقلاله، وفي علاقاته بالكوني بصفة عامة، كل ذلك تم عن طريق الترميز حينا، وعن طريق المباشرية حينا آخر.

في هذه الفترة ، كان هناك شعر بهذا المعنى، وكان هناك شعر رياء أثرى به بعض الاشخاص الذين احتضنتهم الحركة الوطنية في أول الأمر، أي من الاربعينيات الى مطالع الخمسينيات. وحين ذهبت الى باريس أخذت اكتشف ما حولي، فوجدت ان مثل هذا الشعر لم يعد صالحا للتعبير عن راهنية الذات الشاعرية في هذا الكون، ذلك ان مجموعة من المشاكل تصطرع داخله، ومجموعة من الايديولوجيات تقترح لإنهاء ما يصطرع فيه. ولذلك، اصبح من الضروري البحث عن طريقة للكتابة الشعرية تقوم على التعريف بالانسان الذي يصارع من أجل البقاء. يصارع النظم السياسية التي تسير في اتجاه معاكس لطريق التقدم، يصارع المستغل. فكان ان دخلت بهذا الى مرحلة واقعية من سوء الحظ مسطحة نزل فيها الشعر عن كثير من رؤاه حين تنازل عن المجاز والانزياحات اللغوية والدلالية وهما رافداه الأساسيان وصار يكتب بلغة نثرية هي الى اللغة اليومية أقرب منها الى اللغة الشعرية. ولعل هذا التسطيح كان ناتجا عن ضيق الأفق المعرفي في هذه الفترة.

وهنا ينبغي القول ان هذه المرحلة عاشها الشرق العربي نفسه بما فيها من تسطيح نظراً لشيوع فكرة الالتزام وفرضها بقوة الارهاب. على أن هذا الالتزام لم يكن ليعمر طويلا، فقد بدأ يخبو أواره شيئا فشيئا، وذلك حين خف الصراع البارد بين المعسكرين الشرقي والغربي. وكان هذا ما رجع بالشعر

الى استعادة امكانياته، لكنه لم يعد إلى الفترة الوجدانية السابقة، بل انه اجتهد في تحقيق المواءمة بين حسنات الفترة الوجدانية وحسنات الالتزام، الشيء الذي تمخض عن ميلاد فترة ثالثة أدت الى اعتبار الشعر ربيعا للفكر، فكان لابد من أن يتعايش فيه عنصرا الشعر والفكر رغم ما بينهما من تناقض.

* : . . . .

❖: انه من الصعب ان يقدم الإنسان تعريفا جامعا مانعا للإيقاع. ذلك أن Henri Meschonnic في كتابه: Critique du rythme ذكر في مقدمته «ان الايقاع هو كل شيء ولا شيء في الآن عينه» لماذا؟ لأن تعريفه غير ممكن. نعم يمكن الحديث عن ايقاع بالنسبة الى اللغة، ويمكن الحديث عن إيقاع للشعر، ويمكن الحديث عن الإيقاع بالقياس إلى الفنون جميعها، وعلى الأخص منها التشكيل، لكن كل ذلك لا يلمس غير الشكل الظاهر، مع العلم أننا نحس أن هناك في الباطن إيقاعا نعجز عن تلمسه وتحديده. فكيف إذن يتحدد الايقاع في اللغة؟ يتحدد على مستويات تأليف الأصوات في الكلمة الواحدة، وتأليف الكلمات فيما بينها في التعبير، ألا ترى أن البلاغة العربية رأت الفصاحة في الكلمة المركبة من حروف لا تنافر بينها، ولذلك عابوا استعمال كلمة (الهعخع) لما جمعته من حروف الحلق التي لا يتم النطق بها مجتمعة إلا بإتعاب الحبال الصوتية. ورأتها أيضا في الكلام في حسن تأليفه حين حددت مواطن الوصل ومواطن الفصل، وحين ألحت على العناية بالأساليب وورودها على سنن كلام العرب.

أما الإيقاع بالنسبة الى الشعر، فهناك إيقاع شكلي ملموس ومقنن، ويتعلق بقولبة القصيدة في ايقاع عروضي إن كانت عمودية، أو في إيقاع تفعيلي إن كانت تفعيلية. لكن إذا كان الأمر يتعلق بقصيدة النثر، فان إيقاعها نسقي، بعضه مستمد من اللغة وبعضه الآخر مستمد من الموضوع نفسه. إن الايقاع في قصيدة النثر يفترض الكثافة أكثر من أي عنصر آخر من عناصر القصيدة. على أن النبر L'intonation ليس ايقاعا بالنسبة إلي، ذلك أنه لا يعني غير الضغط صوتيا على بعض حروف الكلمة، وهو ما يقابل المد في العربية. إنه بضاعة غربية تجدها في الشعر الانجليزي بصفة عامة، وتجدها في الشعر الفرنسي بصفة خاصة (ثيوفيل غوتيي). وهو كما حدد، يختلف من منشد للشعر إلى آخر. إذا أنشد منشد قصيدة ضغط على بعض حروف كلماتها، فإنني إذا أنشدت نفس القصيدة، من الممكن ألا أضغط على نفس الحروف التي ضغط عليها المنشد الأول.

ولعل المصري تمام حسان كان من القائلين بوجود النبر في العربية، في كتابه: العربية مبناها ومعناها، وحدده بمفهوم انجليزي، وحين أتى بأمثلة له من العربية، طلب أن تقرأ هذه الأمثلة من اليسار الى اليمين كما لو كانت العربية لغة انجليزية، وهذا غير وارد. على أن في العربية شيئا غير النبر، حتى ولو انتهى الى التنبير. هناك إدغام المتماثلين، كشدّ وعدّ، وهناك فك الادغام في مواطن محددة كشددت وعددنا، ولم يشدد ولم يعدد، وهناك قصر الممدود ومد المقصور للضرورة الشعرية، وهناك حذف ياء المنقوص مع التنكير في درج الجملة رفعا وجرا، وذكرها في درج الجملة نصبا، وفيها كسر الساكن الأول إذا التقى مع ساكن آخر. (إن ساكنان التقيا اكسر ما سبق، وإن يكن لينا فحذفه أحق= ابن مالك في ألفيته) هذا هو ما يوجد في العربية مما تتوسل به الى إحداث الانسجام في النطق وفي الانشاد. إنني شديد الإيمان بأن لا نبر في العربية، وإذا اخطأ في تعريفه انسان من وزن تمام حسان، فإن ذلك لا يعني إلا تعسفا بمقتضاه يثبت لهذه اللغة ما ليس لها.

وهناك الايقاع في الرقص ويعني تساوق حركات الجسد مع الموسيقى المواكبة. وهناك الايقاع في الفنون التشكيلية، وهو ألا تشكل ألوان اللوحة مظهرا ناشزا يسيء إلى انسجام جميع عناصرها من ضوء وظل ولون ومساحة وكم وكيف وخط ومحيط. ذلك أن لكل لون انتماء الى عائلة تضم مستويات من هذا اللون، بحيث إذا وضع الوردي بجانب Le violet فان الأقوى في اللونية منهما يطغى على الآخر. إذن لا بد من إيجاد نسق يربط بين أفراد العائلة اللونية الواحدة .La game des couleurs وعلى كل حال، فالايقاع هو كل شيء ولا شيء في الآن عينه.

* : . . . .

❖: إذا كان النبر غير موجود في العربية، فإن فيها ما يقوم مقامه من الترقيق أو التفخيم في بعض حروف بعض الكلمات، فإن قلت على الله تفخم اللام وإن قلت بالله ترققها، ويبدو التفخيم والترقيق بوزن صوت اللام في هاتين الكلمتين بآلة وزن الصوت. هذا موجود ولكن غير الموجود أن يبحث عن النبر في لفظة (كتب) هل هو على الكاف أو على غيرها من الحرفين الباقيين، وهذا هو المثال الذي ساقه تمام حسان للنبر.

إنني أحفظ بيتا من الشعر الفرنسي هو لـ G.Apollinaire وهو الآتي:

Sous le pond de Mirabeau coule la Seine et nos amours بعضهم حين انشاده يمد ضمة الكاف في Coule ، كأنه يضع l'Accent chapeau على (O) أو (u)، في حين أن ذلك غير وارد في شأن هذه الكلمة خارج الانشاد.

ومن الوجوه التي يمكن أن تذكرنا بالنبر في اللغة العربية بالإضافة الى الترقيق والتفخيم والإدغام والفك وطريقة ضمان التناسق في حالة التقاء الساكنين، نذكر كذلك ادغام غير المتماثلين في حالة تنوين يليه ميم، (وأمم ممن معك= وأممممعك= قرآن كريم بقراءة ورش) وذلك لاحداث مثل هذا التناسق حال القراءة.

وعلى كل حال، فالذين يهتمون بالحث في اللسانيات المعاصرة لو صح لهم التمكن من قديم النحو والصرف والبلاغة بأشكالها، وصح لهم العلم باللسانيات المعاصرة، لأفادوا اللغة العربية المعاصرة، ولما وقعوا في مثل ما وقع فيه تمام حسان. لماذا؟ لأنهم يجمعون بين القديم والحديث جمعا يؤهلهم إلى اكتشاف جوانب القوة- وهي كثيرة- وجوانب الضعف في اللغة العربية- وهي قليلة-. ومن الأمثلة على ذلك أن كمال أبوديب لم يطلع على القديم بالشكل الدقيق، ولذلك جنى على العربية عامة وعلى العروض الخليلي بصفة خاصة، جناية جعلته يرميه بالقصور ويستبدله بمعطيات الشعر المقطعي الغربي، بحيث انحرف به عن ايقاعيته الذاتية الى ايقاعية مقطعية، حتى انه عمد الى أطروحة العراقي طارق الكاتب، تلك التي تغيت ادخال العروض هذا في الحاسوب، وتمكن من ذلك حين بسط القول في «نظريته الثنائية» فتبناها أبوديب لنفسه وبنى عليها خاطئا كثيرا من الفرضيات اللسانية، ولم يكتف بذلك، بل عاب على صاحبها ما لا يستحق أن يعاب عليه، دالا بذلك على سوء فهمه وإرادته اسقاط مفاهيم غربية على هذا العروض. كل ذلك في كتابه: «البنية الايقاعية في الشعر العربي...».

أعتقد أن العلم سلسلة متراصة الحلقات تربط الحاضر بالماضي، لتشكل منهما المستقبل الشاهد بما حصل عليه هذا العلم من التطور، ولذلك، فكل بحث يهمل الجذور لا ينال السمت العلمي المراد.

* : . . . .

❖: يشير ديوان الكائن السبائي الى الاسطورة المعروفة، وهذا الكائن هو الفأر المسؤول عن انهيار سد مأرب اليمني. الفأر الذي لو سئل عن حقيقة عمله لأجاب بأنه الهدم والتقويض. إذن، فالكائن السبائي هو ذلك الذي يهدم لمجرد الهدم، وله أنواع كما جاء في الديوان: كائن سبائي سياسي جعل نفسه في خدمة التخلف لأن وجوده به، وكائن سبائي تاريخي حاول توجيه التاريخ نحو الخراب والهدم، وكائن سبائي أجنبي سعى بالاحتلال الى طمس معالم البلد الذي احتله، وكائن سبائي أسطوري رمز الى كل هذه الأنواع، وتأسطر بسبب من طغيان الكائنات- الحشرات على الأرض لامتلاكها لا لاكتشاف ما تدخره من أسرار مما ينفع الناس. وعليه، فالكائن السياسي هو المستبد برأيه المتيقن من أنه لا رأي بعده ولا قبله، والكائن التاريخي هو الطاغي السفاح الذي ملأ الأرض دما بدلا أن يملأها عدلا وإنصافا، والكائن الأجنبي هو الجنرالان «ليوطي» و«فرانكو» اللذين فتحا أبواب المغرب أمام فرنسا واسبانيا الاستعماريتين، والكائن الاسطوري هو الخلاصة المركزة لكل هذه الكائنات السابقة الذكر: لقد تأسطر أوفقير والحجاج وليوطي وفرانكو، فغدو رمزا للطاغوت.

* : . . . .

❖: يكتب الآن في فرنسا شعر «انزياحي» على كل المستويات، وخاصة على مستوى الايقاع. هذا الشعر الانزياحي انطلق مبدئيا من القصائد ذات الكثافة العالية، تلك المستفادة من «الهايكو» الياباني، ونجد اصداء لها فيما يكتبه الشعراء الشباب في المغرب. على انه ينبغي التمييز بين شعر شذري وآخر منتسب إلى «الهايكو». الشعر الشذري أساسه التأمل الشبيه بشعر الحكم، أما «الهايكو» فهو يتناول الواقع بجميع مستوياته. أما ايقاعه فليس ظاهرا أي شكليا كما هو الحال في العمودي والتفعيلي، ولكنه مضمر عبر عنه بعضهم بأنه داخلي يحس به النقاد العرب يمتحون من كتاب Suzanne Bernard المعروف، مع العلم أن النتائج التي توصلت اليها هذه الكتابة كانت بفعل نظرها في الشعر الفرنسي ابتداء من بودلير، فكيف يمكن أن يتعسف الانسان تطبيق ما توصلت اليه الكاتبة هذه على شعرنا المعاصر (قصيدة النثر) لأن الشعر الذي درسته يملك خصوصيات معينة لا يملك مثلها شعرنا. المهم أن الانزياح في هذا الشعر الذي يكتب الآن يمارس على جميع الأصعدة. هذا ويمكن القول إن قوة الايقاع في هذا

الشعر ترتكز على الكثافة الدلالية، وعلى الكثافة المعجمية ووراء الكثافتين معا مجال واسع للقراءات وللتأويل.

* : . . . .

❖: تستطيع أن تجد من بين قراء القصيدة الواحدة المحبذ وشبه المحبذ، وتستطيع أن تجد من بينهم في نفس الوقت من يحكم عليها بالبوار والثبور. السبب في ذلك أن أذواق الناس تختلف، وتبعا لذلك، يختلف مأتى الحكم عندهم. وبالنسبة إلي، هناك معياران اثنان، **الأول شكلي وهو** توفر القصيدة على احترام المعايير الاساسية للغة، مما يولد التعاطف مع شكل القصيدة، على انه في بعض الأحيان يكون الشكل جيدا والمضمون فارغا. **والثاني مضموني، وهو** أن تتوفر القصيدة على مضمون يمس الشغاف. على انه يحدث أن يكون الشكل غير جيد والمضمون جيدا. وفيما يتعلق بهذا المضمون فإنه لا يمس الشغاف إلا حيث يكون جديدا. والحق أن الجدة مجال واسع لا يحدد بشكل حاسم تبعا لاختلاف الاذواق وتباين الاتجاهات من متلق الى متلق آخر.

أما فيما يتعلق بالشطر الثاني من سؤالكم، وهو مدى الاستفادة من المرجعية الصوفية، فان ما يجب نعرفه، هو التفريق في الصوفية بين الممارسة الطقوسية والاستفادة من التراث الصوفي. الممارسة تتجاوز المكتوب الى الطقوسية حين تزج بالجسد في ممارسات من الذكر والشطح. هذه الممارسة لا علاقة لي بها اطلاقا. لكن الشيء الذي ينبغي التنبه له، هو أن العلاقة بين الشعر والتصوف علاقة قديمة، إذ أن كثيرا من المتصوفة المسلمين أثر عنهم شعر، أو كانوا شعراء لهم دواوين، كابن عربي والحلاج وابن الفارض والششتري، وهذا حتى بالنسبة الى متصوفة مسيحيين كالقديسة طيريسا الابيلية Teresa de Avila ، فهذه لها قصائد مشهورة وبعضها منحول عليها او منحول لها. وكذلك المتصوف المسيحي يوحنا الصليبي San Juan de la Cruz والقصيدة التي مطلعها Quiero morir para vivir (أريد أن أموت لأحيا) منسوبة لطيرسا وليوحنا معا. وهذا أيضا حتى بالنسبة الى الشاعر اليهودي «أبينصور» المتصوف الفاسي الذي له قصائد عبرية كلها ابتهالات.

ولا يقف الامر عند هذا الحد، بل يتعداه الى شعراء هاموا بالشرق بسبب من نفحاته الروحية، كرامبو الذي ذهب الى شيبام في اليمن، وغوته الذي كتب ديوانا هو الديوان الشرقي للشاعر الغربي، إذ كان شديد الولع بالروحانية الفارسية، وبوشكيين الذي كان يحن الى أصوله الافريقية الاسلامية. والأمثلة على هذا كثيرة إذا أردنا استقصاءها.

والحقيقة أن التراث الصوفي الاسلامي كان وضيء الاشراق من ناحية اللغة ومن ناحية المضمون الذي يغذيه خيال خصب في غاية العمق والتجلي. نستطيع أن نمثل لذلك بالمواقف والمخاطبات للنفري، ورسائل ابن عباد الرندي وحكم ابن عطاء الله السكندري وبما تركه ابن عجيبة التطواني وابن العريف الصنهاجي الطنجاوي صاحب محاسن المجالس. (هذا الكتاب من أمتع ما يقرأ) كل ما ذكرته يعرب عن التماعات مسبوكة سبكا دقيقا من حيث اللغة ومكثفة من حيث المضمون ودالة على مخيلة تتجاوز حدود الممكن. لماذا لا يقرأ الشاعر هذه الآثار وهي بهذا الثراء؟ على انه يجب الدخول الى هذا الثراء من باب العقلانية التي تنخل، فلا تأخذ بغير الرائع المخصب للخيال وللذاكرة. واذا كان يقال إن عقلية الصوفي تجريدية ومطلقية، وعقلية الفيلسوف حسية ومادية، فان الشاعر إذ يدخل الى عالم التصوف شاعرا بهذا الفرق بين العقليتين، فانه يجد فيه العجب العجاب، ولهذا فلا يصح اتهام شاعر اقتحم هذا التصوف بأنه صوفي، والحال انه يرفض مطلقياته ان هو اعتنق إبداعاته.

إن قوة الايقاع في هذا الشعر ترتكز على الكثافة الدلالية، وعلى الكثافة المعجمية ووراء الكثافتين معا مجال واسع للقراءات وللتأويل

يستفيد الشاعر من قراءته للتصوف مجموعة من الأشياء، منها التكثيف، ومنها الايمان بقصور اللغة عن الاحاطة بالفكر والتخييل والتعبير عن الخوالج، (هذا ما دعى السورياليين الى البحث عن لغة فوق الواقع، في مقابل ما دفع الصوفية الى البحث عنها في الماوراء= كلما اتسع المعنى ضاقت العبارة) ومنها ألا تغدق على اللغة القداسة، بل أن تغدق عليها كل الصفات التي تجعل منها كائنا كلما راودته عن نفسه تأبى. وتعني مراودة اللغة عن نفسها محاولة خرق العادة وتجاوز ما قننه المعياريون القدماء، فلا تبحث للتشبيه عن مبرر مادي يسهل مهمته ويجعلها سائغة، ولا تجهد نفسك في مواءمة المجاز لقرينته التي تجعله مقبولا عند القارئ، ولا تبحث عن ذريعة في هذين أو في غيرهما، كالتعابير المسكوكة التي أمن عليها القدماء. بهذا تتحقق الكثافة. هذا والمتصوفة يملكون من العبارات ما لو عرضته على البلاغي لحكم بمجافاته للقواعد، ذلك انهم كانوا

يجعلون خصوصية مخيلاتهم فوق المعيار الى حد خروج الأشياء عن نطاق العقل. شأنهم في ذلك شأن الذي يأخذ بسريان مبدأ الإمكان على الكل، تطويعا للغة وخروجا بها الى فضاء الحدس الواسع. ومنها الاستفادة من التراتبية الصوفية La hierarchie mystique لا بمعناها الطقوسي، بل بمعناها العملي المتجلي في جعل فقرات القصيدة متراتبة بطريقة متوالية دلالية . D'une maniere chronologiquement semantique لاحظوا أن التراتبية الصوفية تبدأ بالمريد ثم الشيخ ثم الولي ثم القطب، كذلك القصيدة تبتدئ من الكائن الجنيني فالوضع في حالة لاواعية فحالة الاستواء ثم تنتهي في حالة واعية، السابق هو السابق واللاحق هو اللاحق. هذا هو الجانب المنطقي المعقول الذي على أساسه تبنى القصيدة بناءها العقلي، مما يمكن أن ينحو بالشعر الى العقلانية التي لا تفرط في مقابلها الوجداني.

على أن هناك منحى آخر يستفيد منه الشعر من التصوف، ذاك هو الاهتمام بحيوات المتصوفة الذين عاشوا لحظات مأساوية كالحلاج. وبالطبع لا ينبغي استغلال هذه المأساوية استغلالا خطابيا مجانيا، بل يجب أن تمزج مزجا دقيقا بموضوع القصيدة، فكأنها لها لحمة وسدى. لقد استفاد كثير من الشعراء العرب المعاصرين من حيوات المتصوفة كالحلاج والسهروردي، وكان بعضهم سطحيا يكتفي بالإحالة على التاريخ أكثر من إحالته على دلالة المأساة بالنسبة الى ما يكتبه، في حين ضمن بعضهم الآخر للمأساة أن تتأسطر فتغدو رمزا لشبيهها في كل زمان ومكان. كان هذا البعض هو الذي شعرن هذه الحيوات.

واذا كان هذا الذي ذكرناه منسحبا على الشعراء العرب المعاصرين، فما انسحب من التصوف على الشعراء الغربيين يعني شيئا آخر. هؤلاء الشعراء الغربيون استمالهم التصوف بسبب من روحانيته الشرقية، (غوته ورامبو واندريه بروطون) ورغم ان هؤلاء كانوا منتمين الى روحانية مسيحية، فان ضغط الحضارة الصناعية عليهم فيها جعلها باهتة في دواخلهم، لذلك بحثوا عن البديل في روحانية الشرق. من ذلك ان بروطون اتخذ لسورياليته سلسلة اسنادية نظير ما هو معروف في رواية الحديث، ونظير ما هو معروف عن بعض المتصوفة الذين كانوا يثبتون سندا لطرقهم الصوفية. فاذا علمنا أن بروطون هذا ابتدأ سلسلته بهرم المثلث بالحكمة كما فعل ابن سبعين، واذا علمنا أنه ذكر فيها اسم المتصوف المسيحي ريموندو لوليو (ثقف العربية وتأثر بابن عربي وابن سبعين وعاش في تونس) فإن كل هذا شكل تأثيرا بالروحانية الشرقية لدى هذا الشاعر، رغم أن تأثره بها كان سطحيا، إما لعدم إلمامه بالعربية، وإما لأن هناك سببا آخر لا أعرفه. إن هذا يدل على أن استفادة الشعراء العرب المعاصرين من التصوف تميزت عن استفادة الشعراء الغربيين منه. وهذا لا يعني أن هذا التمييز امتد الى ان جعلهم قداسيين اتخذوا من التصوف ذريعة للهروب من مشاكل الحياة واستبداد الحكام، ومن فهم لأسسها. إنهم بدل ان يعبروا عن سخطهم بدال مساو رياضيا للمدلول أي بلغة الحديث اليومي، فهم قد التجأوا الى الترميز والتلميح في عصر ألجمت فيه الأفواه. ومما يلاحظ في هذه القضية، ان كل من عاب تصويف الكتابة الشعرية زمن سيادة الالتزام، عاد الى هذا التصويف زمن انحسار هذه السيادة.

* : . . . .

❖: حدث أن قسمت في بعض دروسي في السلك الثالث بكلية الآداب الجسد حسب ما تعاقب عليه من الاسقاطات وما نظر إليه به من مختلف الزوايا: هناك إذن الجسد الفقهي والجسد الغريزي والجسد الطبي والجسد الصوفي والجسد الروحاني: فالجسد الفقهي عبارة عن جسد واحد يسقط عليه كثير من الاحكام الفقهية، أو عن جسدين يتألفان بطريقة قانونية يحددها الفقه، وذلك من اجل استمرار النوع الانساني. وفي حالتي الافراد والتثنية، هناك قوانين تؤهل هذا الجسد للعبادة كالاغتسال مثلا. أما الجسد الغريزي فهو ما يؤجج الغرائز في الجسدين المغايرين، عن طريق التبرج أو العري، مما يظهر المفاتن التي هي محط الشهوة. ولقد استفاد التشكيل من هذا الجسد حين ألح على اظهار حركاته ودقائق تركيبه الفيسيولوجي. أما الجسد الطبي، فهو ذلك الهيكل المتكون من مفاصل وأعضاء وعظام ولحم وألياف وأعصاب. ويحدد الطب مجال عمل هذه المكونات ومجالي صحتها وفسادها. وأما الجسد الصوفي فمنه المادي وهو الآكل الشارب اللابس المتعبد. غير ان الصوفي الحق من يقلل من حاجة الجسد الى هذه الأشياء، فيكتفي في الأكل بما يقيم الأود، وفي اللباس بقليله الخشن (المرقعة= الخرقة= La guenille) الذي يحفظ من تقلبات الطقس ولا يكون داعيا الى البذخ، ويكون ذلك كله مدعاة الى التكثير من العبادة، تلك التي تجعله يتنامى روحيا، فإذا كمل نموه الروحي هذا أصبح

جسدا روحيا، وهو النوع الثاني منه، وتدرج في المراتب الصوفية من جسد مريد فشيخ فولي فقطب فإنسان كامل يصل الى مرحلة الكشف التي تتجلى فيها كل الحجب. أما الجسد الروحاني، فهلامي، بمعنى انه غير متشكل، لانه لا يتحقق إلا بفساد الجسد المادي، ولذلك اعتبر الصوفية الجسد سجنا للروح. وهو آخر مرحلة من مراحل الجسد الصوفي، تلك التي فيها يصل المتصوف الى مرتبة الانسان الكامل، فيعرج الى البرزخ حيث الأرواح الناجية من أجسادها. والحقيقة أن هذه الاجساد باستثناء ما هو علمي منها كالطبي والفقهي، من شأنها أن تشحذ نظر الشاعر من أجل ان يستشف ما وراء القشر، مما هو ابعد من العظام والألياف والاعصاب. هناك إذن معنى باطني Il y a toujours un sens esoterique كلما شف البصر، استطاع أن ينفذ الى ما وراء القشر، وفي هذا يختلف شخص عن شخص آخر.

أن الجسد المادي يصبح باهرا حين يلتجيء الى المحسنات كاللباس الأنيق واستعمال أدوات التزيين فيبتعد عن الجبلة الأولى، الى حد ما هو أبعد من الجسدية Extracorporel ، وإلا فالرسام الذي يرسم الأجساد العارية من مايكل انجلو الى رودان، يهتم بالتقاطيع الجسدية البارز منها والضامر، ولكنه لا قدرة له على ابراز الشفافية الكامنة وراء القشر. على أن الرسام الذي يرسم جسدا عاريا بصفة توحيشية او تكعيبية او تجريدية، يمكن أن يقنعني بهذه الشفافية الماورائية.

* : . . . .

❖: إذا فهمت الذات فهما فلسفيا، يمكن أن يقال إن بينها وبين الروح فرقا، وكذلك إذا فهمت فهما لغويا، غير أن النفس والروح تأخذان معنى واحدا عند من أرخوا للفلسفة الاسلامية. ومن جهة أخرى فالذات فلسفيا تقابل الجوهر، وهذا كما يعرفه الفلاسفة هو الذي لا يقبل الانقسام لا طولا ولا عرضا ولا عمقا بعكس الذات التي تقبل الانقسام الى هذه الثلاثة. غير أن الذات والجسد بالمعنى اللغوي لا فرق في مفهوميهما. ولقد جرت العادة أن يوضع للذاتي مصطلح Subjectif وللموضوعي Objectif ، إذن فللذات بهذا المعنى مفهوم Concept، والجسد بالمعنى السابق اسم لمسمى.

* : . . . .

❖: لا يمكن ان يتحدث عن الحداثة إلا من يصنعها، والذي يصنعها هو من ابتكر الحاسوب ونفذ الى عمق أسرار الالكترونيات. لكن يمكن ان نقول إننا نعيش عصر الحداثة ونستفيد منها. نستعمل جميع مبتكراتها ولا ننتجها، وفي بعض الاحيان نستعملها لتثبيت تخلفنا. إن وصفنا بالحداثة أو بما بعدها وصف غير دقيق، وهذا لا ينافي ميلنا اليها واعتقادنا بضرورتها. يجب أن نفهم الحداثة انطلاقا من وضعنا، وهو وضع حرج، أي وضع الذي يجنح الى التقدم والنمو وتقف في وجهه معيقات القوي المستمد قوته من ضعفنا. انه يرغمنا على استعمال الحداثة تابعين لا أندادا له. وفيما يتعلق بالشعر، أنا مع الحداثة بدون قيد ولا شرط، حتى ولو تطلب الأمر أن أكتب قصيدة سبيرنتيكية Cybernetique كما حلى لبعضهم ان يقول عن كتابته. إن من يكتب قصيدة بهذا المعنى وهو منتم الى بلد متخلف، هو من يعتقد صواب ما يفعل، إذا اصبحت السبيرنيتيكية معطى عاما قابلا للتطويع وللتطبيع بحيث يقع الاجماع عليه ويستقر لدى الاذهان. لكن، أية حداثة نريد؟ هل التي تستورد لتربتنا من تربة مغايرة، او التي نخلقها بارادتنا وانطلاقا مما عندنا؟ نجيب فنقول: انها تلك التي هي على مقاسنا، تلك المنحدرة من تراثنا والمتشكلة مما نلحقه بهذا التراث من التطور والتجديد.

* : . . . .

❖: هذه هي المفارقة التي أردت أن أشير اليها باعتبارنا أمة تنتج الشعر المعاصر (لقد سمعت أن الأستاذ سبيلا وضع عن الحداثة كتابا لم يقع بين يدي لأقرأه) إن المعادلة التي تجعل حديها في التراثي وفي المكتسب هي التي نسميها حداثة، وبالطبع، لا يمكن أن نخلق حداثة بمعزل عما يروج حولنا في العالم الآخر، إننا بالاحتكاك بالوجه المضيء من هذا العالم الآخر، نستطيع أن نتوفر على حاسة نقدية بها نسد النقص البادي في هذه المعادلة. (المتحرك من التراث والفاعل من المكتسب الراهن) والآن، ويمكن أن أكون مخطئا فيما أقوله، فان هذا الجيل المغربي الشاب الذي يكتب الشعر متقارب من حيث السن متباعد من حيث الاتجاه، ذاك يصطنع منهجا أمريكيا وهذا يسير وفق منهج فرنسي، وثالث... وهكذا دواليك. إن مفتاح القضية لا يوجد إلا في العثور على قاسم مشترك أعظم يجمعهم جميعا، وبذا يستطيعون أن ينتجوا حداثة منسجمة ان فرقت بينها الثانويات فالأساسيات تجمعها. وهذا ما جعل الحداثيين فيما بينهم تعتقد كل فئة منهم صحة ما هي فيه وفساد ما عليه الفئات الأخرى. ليس من الصعب الوقوف على أرضية واحدة مستوية Une plate forme ننطلق منها لانتاج حداثتنا. وبما أن هذه الأرضية لم تتحقق

بعد، فاننا لا يمكن ان نتحكم في وضع استراتيجية معينة لهذه الحداثة. انني أعتقد حسبما أقرؤه في ملحقات ثقافية لبعض الجرائد لقلة من الشعراء (دون ذكر أسمائهم) انهم يكتبون قصائد جيدة تدل دلالة قاطعة على أن لهم عزما وقوة سيدفعان بهم الى الأمام، ولكن لسوء الحظ، فإن آخرين وهم كثر ينشرون قصائد في حاجة الى أن تتوفر على الأوليات. هناك اذن موجة عارمة من كتبة الشعر يحترق في أتونها الاخضر واليابس.

* : . . . .

❖: لماذا الحداثة؟ إذن أنت تضع هذه الحداثة موضع مساءلة. الحقيقة أن مأساتنا جميعا في غالب الأحيان هي أن نأتي بأفكار تجريدية وننتحلها ونعطيها قوة الأفكار الموضوعية العقلانية المادية. أعتقد أن مثل هذا المدلول La modernite المستعمل في كل من فرنسا واسبانيا، اللتين ولدتا منه مصطلحا آخر هو La poste-modernite أي ما بعد الحداثة، تراشقنا به الى حد أن أخذ من أذهاننا حيزا كبيرا نقله من التجريد فالقوة فالفعل. اننا عوض ان نبحث في دلالة هذا المصطلح نفسه، عن اسبابها وعن وسائل ترسيخها او ابعادها، نضيع كثيرا من الجلبة والصخب في الوقوف عند ظاهرها. ولقد كثر اللغط فيها الى درجة أن تحول المصطلح هذا من لفظة معجمية الى مفهوم، ومن حسن الحظ أن الأفكار التي راجت حول هذا المفهوم فيها بدون شك دعوة الى التقدم، لكن، أين نحن منها ومن التقدم الذي تقترحه علينا؟ نرجع الى سؤالك، إذا كان المقصود بالسياسة هو التهريج Le jonglage وبالسياسي هو Le jongleur فأنا أنزه الشعر عن أن يسقط الى هذا الدرك، Durant tous les siecles, le Poete n~a jamais ete un jongleur كيفما كان حاله مداحا أو هجاءا او راثيا او مفتخرا. ويبدو الأمر في الوقت الراهن اكثر عنفا منه في الماضي، ذلك ان السياسة في بلدنا وفي غيره من البلدان النامية او المتخلفة او الصناعية، ليست غير تهريج يجعل السياسي ينتقل من اليمين الى اليسار ومن الوسط الى اليمين المتطرف بمثل السهولة التي يغير بها قمصانه كلما كانت في حاجة الى غسيل. يجب ألا يقع الشاعر في هذا الفخ لأنه ذاكرة الاجيال. نعم عليه أن يكون في صف الايديولوجية الهادفة الى النماء والتطور، وهذه الايديولوجية ليس من الضروري أن تنتظم في اطار سياسي بمعناه الرديء. لقد تعودنا منذ الثورات القديمة ان الجهة التي تدافع عن حق الضعاف في العيش، حين تعرب عن نفسها على شكل ثورة، تتعرض للقمع. في صف هذه الجهة يتخذ الشاعر لنفسه موقعا في الصدارة، ذلك انه مع هذه الجهة لا يمارس السياسة التهريجية، ولكنه يمارس السياسة الهادفة الدفاع عن أناس هم في حاجة الى إنصاف.

* : . . . .

أن مأساتنا جميعا في غالب الأحيان هي أن نأتي بأفكار تجريدية وننتحلها ونعطيها قوة الأفكار الموضوعية العقلانية المادية

❖: لو كنت الآن وجدانيا كما كنت في بداياتي لكان من الممكن أن تكون لدي طقوس، مثل بعض الرومانسيين الذين إذا أرادوا أن يكتبوا شعرا يتخيلون امرأة تحمل ابنها وتتباكى، مما يسمح للشجية أن تنطلق بدافع هذا المنظر الحزين. أنا الآن أكتب الشعر Le plus materiellement du monde كما لو كنت أكتب أي كتابة لا يتخير لها الكاتب وقتا بعينه: عندي مفكرة صغيرة أسجل فيها رؤوس أقلام تعني لي في مختلف حالات حياتي في البيت او في غيره، في السفر او في الحضر، في النوم أو في اليقظة، وعندما أجلس الى الحاسوب في كل يوم، أفتح مذكرتي وأبدأ بأول ما خططته فيها، وهنا تتوارد الأفكار مقترنة بإيقاعاتها. وكلما أنهيت عملا شعريا أمزق الورقة التي نقلت منها ما نقلت. هذا عمل أولي لكتابة القصيدة، بعده يأتي دور التحكيك والمعاودة، ولا يأتي إلا بعد مرور زمن يطول أو يقصر على الكتابة الأولى للقصيدة. يتم التحكيك كما تتم المعاودة بعد عدة قراءات لما كتبته، قراءات يكون فيها للوعي سلطانه وسيادته على اللاوعي الذي تمت فيه الكتابة الأولى. إن الذين يكتبون الشعر على طريقتي مدفوعون الى عقلنة حركاتهم وسكناتهم بحيث يجتنبون الحالات الوجدانية للبكائين بالمناسبة. وعليه، فالطريقة التي أكتب بها الشعر لها من الاندفاع الباطني ما يجعلها غنية عن البحث عن المحفز La motivation الذي لا يستعصي علي كلما طلبت حضوره، دغدغة واحدة مني له تجعله صاحيا كأتم ما يكون الصحو. إنني أؤكد أن الاشخاص الذين يلحون على توفر طقوس معينة تسمح لهم بكتابة الشعر، إنما يحاولون بذلك لفت النظر إليهم معتقدين أن الطقوسية من مستلزمات النجومية. أنا لست كما يقول الشاعر: (ولعله نزار قباني) «أكتب الشعر كما يمشي مريض في سبات، فإذا سودت في الليل تلال الصفحات، فلأن الشعر هذا الشعر بعض من حياتي». لا أتقيد بزمان ولا بمكان، ولذلك فالشعر كل ذاتي كل كينونتي.

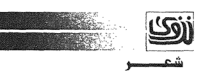
:................................ ❖

❖: إن الشاعر بالنسبة إلي لا يجب أن يغالي في الاتكاء على هذه الطريقة المختبرية التي تجنح الى الكتابة في كل الأحوال وتحت إلحاح كل الشروط، ولكنه في الآن عينه لا يجنح الى الطريقة الرومانسية التي لا يوقظ الكتابة فيها إلا الحافز الحزين. بل لابد من محاولة المزاوجة بينهما بكل تخفيف، فلا ينتظر حافزية الحزن حتى يكتب، ولا يتعمد الجلوس بشكل منتظم وإرادي لهذه الكتابة. الاغراق في الطريقة الأولى فيه افتعال، والإغراق في الطريقة الثانية فيه تثبيط للقريحة التي هي المسؤولة عن وصف الشاعر بالمقل، إذ أن كثيرا من هؤلاء الوجدانيين لم يتركوا وراءهم غير النزر القليل، ولو كانوا تخلوا عن قانون الحافزية لكانوا اكثروا من الابداع. ولذلك فالطقس النفسي لا يخطئ الطريقة الأولى وإن كان هو المهيمن على الطريقة الثانية. والحق أن حافز الاكثار من الكتابة الشعرية جد متوفر لشاعر ينتمي الى بلد مختلف، حيث لا يرى إلا الأسوأ. وفي كثير من الأحيان يتوفر الطقس النفسي وتضعف القريحة عن ملاحقته، فإذا كتب شعر في هذه الحالة، فلن يكون إلا تمطيطا وتنويعا لنغمة على وتر واحد. وقد حاول كثير من النقاد المحدثين والقدماء أن يبرئوا الشعر من المعرفة، وكانت محاولتهم فاشلة، إذ أنه لا يوجد شعر لا يرتكز على خلفية معرفية. والمعرفة بالنسبة الى الشعر نوعان: نوع يتعلق بالفعل الشعري عبر اللغة، وهذه معرفة خارجية على الشاعر أن يلم بها. ونوع آخر يتعلق بمعرفة عامة شاملة لا يند عنها أي علم مهما كان مخبريا، ومهما بلغت درجته من التوغل في دقائق الانسان والكون. ولا يتحقق هذا إلا بإدمان القراءة في مختلف فروع العلم. إنك لا تستطيع أن تمنع شاعرا من استغلال معارفه في كتابته الشعرية، بحجة أن العلم غير الشعر. يجب أن تعلم أن قلة رواج الشعر المعقلن لا يعتبر حجة على بوار سوقه. أنا أقبل أن أكون محدود الرواج، فهذا لا يشكل بالنسبة إلي عقدة على الاطلاق لأن ذلك يتيح لي قلة من المتلقين ذوي فهم ووعي بالجيد من الشعر. فإذا قلت لي إنني بهذا أسقط في فخ وجدانية من نوع آخر، فإنني أقول لك إن الوجدانية بهذا المعنى تروقني، لأنها دليل قاطع على أنني إذ أكتب ما أكتبه لا يطاردني عنف القارئ ولا وداعته، ذلك أن الذي يكتب وشبح القارئ أمامه، كثيرا ما يسقط في فخ المراقبة الذاتية التي تسيء كثيرا الى الكتابة الشعرية.

:................................ ❖

❖: لنفتح هلالين فنقول إن جميع الروائيين الممتازين الذين يعتبرون محطات في تاريخ الرواية العالمية، أتوا الى الرواية عن طريق الشعر. هذه مسألة مفروغ منها. إنني من خلال «وجدتك في هذا الارخبيل» أردت أن أكتب نثرا ما عجزت عن كتابته شعرا. لقد كتبت هذه الرواية في وقت ساد فيه الحديث عن تقنين الكتابة السردية. ولأنني كتبتها على ما جاءت عليه، فإنني بذلك أردت أن أقول للذين قننوا الكتابة السردية حقيقة واحدة هي أن تقنيناتهم لا يمكن أن تنسحب على كل الذين يكتبون الرواية، لسبب بسيط هو أنهم طبقوا قوانينهم على عمل واحد مطواع استجاب لما خططوا قبل أن يأخذوا في البحث والتنقيب. كذلك، أردت بفعلي هذا أن أبين لهم أن الروائي يستطيع أن يحكي حكاية بكل أنواع الأساليب وبشتى طرق الايصال حتى ولو كانت بما فوق اللغة. ماذا كان سيكون الأمر لو طلب من روني جيرار ان يطبق قوانينه على «عوليس» لجيمس جويس، أو على «بحثا عن الزمن الضائع» لبروست، حتما لن يستطيع ذلك، لأن الروايتين من الثراء الجامع لأساليب جميع الأجناس الأدبية، بحيث يستعصي على الناقد الاحاطة بكل وجوهها.

لعل القراء الذين وقعت بين أيديهم رواية «وجدتك في هذا الأرخبيل» يتسمون بضيق النفس، فهم قراء يريدون الحصول على المتعة من دون بذل أي جهد ذهني ونقدي في الآن عينه. لست فرحا بمقروئيتها من لدن هؤلاء وهم كثر، ولكنني فرح جدا بمقروئيتها من لدن الذين يقرأون باتزان وترو، فلا تقف صعوبة بنائها في وجه فهمهم. هؤلاء وهم قلة، هم من يفرحني تواصلهم معي. إنني تعمدت في كتابة هذه الرواية ألا أهتم بتسلسل الأحداث بل بعثرت الزمان والمكان فيها، فهي شرائح Sequences غير منتظمة على القارئ الرزين ان يرجع كلا منها إلى مكانه. الأول آخر، واللاحق سابق، وبينهما يتدخل الشعر والتمسرح والنثر العلمي، وقد قصدت إلى ذلك قصدا لاستفزاز القارئ بالمعنى الأول.





قصائد شعرية مختارة

للشاعـــر الأسبانــــي

ترجمة: خالد الريسوني*

ولد خوسيه بيرو سنة ١٩٢٢. بمدينة صانطاندير بشمال اسبانيا، شاعر ينتمي للجيل الشعري لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية أو ما يطلق عليه النقاد في أسبانيا بجيل ١٩٣٦ الشعري، قضى أربع سنوات أسيرا بعد أن وضعت الحرب الأهلية أوزارها، وهي تجربة وجودية حساسة ستطبع بعمق حياته وشعره. في كتابات خوسيه بيرو يتداخل الوعي الاجتماعي برؤية ذاتية حميمة ومتفردة وهو ما يجعل قصائده شبيهة بعوالم تمارس فيها الذات وعيها وتؤسس مزادتها لتمنح للحياة معنى ووجودا منفلتا يشبه وميض الضوء. وهو حين يحكي تجاربه يكون أقرب الى استعادة نهر لمجراه، لسيرته التي عمقتها الجراح والرؤى في شفافية مهووسة بالتماعات الحروف والكلمات السائلة بقوة بين أحجار الزمن. قال فرانسيسكو أومبرال عن قصائد بيرو: «هي قصائد منشغلة بالايحاءات قصائد لا تحجب بنيتها المعقدة ضوء الصباح.وتجد اطروحتها دائماً خاتمة غنائية لعقدتها».

ودون أن يلغي بيرو الجذور الغنائية والحميمية لتجربته الشعرية، وإيغاله العميق في تفاصيل الذات الانسانية، عرف بيرو كيف يطور قصائده باتجاه الملحمية والسردية الشعرية خصوصا في عمله الأخير «دفتر نيويورك» حصل خوسيه بيرو على العديد من الجوائز الشعرية، وهو يتصدر منذ أكثر من سنة قائمة الكتب الشعرية الأكثر مبيعاً في اسبانيا، من أهم الجوائز التي حصدتها أعماله:

١ – جائزة أدونيس Adonais 1947.

٢ - الجائزة الوطنية للشعر ١٩٥٣ و١٩٩٩.

٣ – جائزة النقد سنتي ١٩٥٨ و١٩٦٥.

٤ – جائزة مارش ١٩٥٩.

٥ – جائزة أمير استورياس للآداب ١٩٨١.

٦ – الجائزة الوطنية للآداب ١٩٩٠.

٧ – جائزة سيرفانتس للآداب ١٩٩٨.

من أهم أعماله الشعرية:

– أرض بدوننا ١٩٤٧.

– مع الأحجار، مع الريح ١٩٥٠.

– تماثيل مسجاة.

– ما الذي أعرفه عن نفسي.

– يومية.

– دفتر نيويورك.. وغيرها.

وفيما يلي نقدم لقراء **نزوى** واحداً من أهم شعراء أسبانيا، والذي ظل الى الآن محتجباً عن النقل إلى اللغة العربية.

* شاعر ومترجم من المغرب

اللامبالي

الآن سنصير سعداء
بعدما لم يعد هنالك ما يؤمّل.
أن تتساقط الأوراق اليابسة
أو أن تولد الأزهار البيضاء
سيّان
أن تلتمع الشمس
أو أن يعزف المطر على الزجاج
أن يكون كل شيءٍ كذبة
أو أن يكون حقيقة
أن يهيمن الربيع الأبدي على الأرض
أو أن تغرب شمس الحياة
سيّان
أن توجد ألحان شاردة
سيّان
لماذا نرغب في الإصغاء إلى الموسيقى
إن لم يكن هنالك ما يستحق الغناء.

سيد الخريف

يأتي ويجلس بيننا
لا أحد يعرف من يكون
ولا لماذا حين يهمس «غيوم»
نمتلئ بالخلود.
بكلماتٍ رصينةٍ يتحدث إلينا
وأثناء الحديث تتهاوى
من رأسه أوراق يابسة
تمضي مع الريح وتجيء
نعبث بلحيته الباردة
فيمنحنا ثماراً ويعاود المشي
بخطى متأنية ثابتة
كما لو لم يكن له عمر
ينصرف ملقيا لحيته: وداعاً
فنحس الرغبة في البكاء.

نوفمبر

أمام الشاطئ المقفر
أصغي لتساقط المطر
كما لو كنت عائداً
للبكاء على قبري
تخفق الأجنحة (الأمواج)
يشتعل لهيب زبدها
تأسر بين أصابعها
فضةً تضيئها.
كل شيء يقع خارج الزمن.
تمضي السحب القاتمة
تبكي الرمال عارية
مثل جسدٍ يقع خارج الزمن
الأعين الآن لا تنظر: هي تحلم
لا تقع عما تبحث عنه
الأشياء توجد في الأمام
لكن روحها خرساء.
انسكب النبيذ من الجرة السماوية
للمغامرة
أواه أيتها الروح
لماذا حلقت بأجنحةٍ ليست لك؟

وداع البحر

وإن حاولت لحظة الوداع
أن أحفظك كاملاً في فناء عزلتي
وإن رغبت في شرب عينيك اللامتناهيتين
مساءاتك الطويلة والفضية
حركتك الواسعة الرمادية والباردة
أعرف أنني حينما سأعود إلى شطآنك

سنحس أننا مختلفان.
أبداً لن أراك ثانية
بهذي العيون التي تنظر إليك اليوم
رائحة التفاح هاته! من أين تأتي؟
أواه يا حلمي! يا بحري!
إصهرني، جردني من جلدي،
من لباسي الفاني!
إنسني على رمالك
ولأكن أنا ابنا زائدا لك
تيار ماءٍ صافٍ يعود إليك،
إلى ميلاده المالح، إلى أن تحيا حياتك
مثل أشد الأنهار حزناً!
أغصان زبدٍ يانعة
قوارب ناعسة وتائهة...
أطفال يلملمون فضالة عسل الغروب.
العالم، كم هو جديد، طلق وصافٍ!
يولد كل يوم من أحشاء البحر
يعبر الطرقات التي تطوق روحي
ويركض للتخفي في العتمة
زيت حداد الليل يعود إلى أصله وبدايته.
والآن يجب عليّ أن أتركك
لأبدأ طريقا آخر!
وإن حاولت لحظة الوداع
أن أحمل معي صورتك أيها البحر؛
وإن رغبت أن أنفذ إليك،
أن أثبتك بدقةٍ في أحاسيسي؛
وإن بحثت عن سلاسلك
لكي أنكر على نفسي مصيرها
أعرف أن شبكتك الرمادية
ذات الخيوط الدقيقة
ستغدو عاجلاً ممزقة
أبداً لن أراك ثانية
بهذي العيون التي تنظر إليك اليوم.

ذكرى البحر

كيف تضطرب تحت الغيوم الرمادية
يا صفيحة دقيقة من معدن الطفولة
كيف يحطم غضبك الشكيمة
يا قلب الغيمة
كيف أراك بعيوني الواهنة
أية صورةٍ لك تلك التي تبدع الحلم
في مهلٍ فليحطمك الهواء المنكسر إلى أجزاء
أنت الذي تحفظ في المرمر المالح
صوراً حيةً تموجها الريح
أنت الذي تحرك في الفجر الناعم
أصوات الروح
أنت الذي تغذي بحليبك المُر
ظلال الشطآن، الخطوات المنسية
قلقٌ من أن يكون فوق بطنك الأخضر
قراصنةٌ مجانين.
مضيت تجتاح في ارتعاش
ظلالاً أغرقت عيونها في هدوئك
اليوم تبلل ذكراك جبهتي مثل مطرٍ باردٍ
لو أعود الآن للتجوال عبر شطآنك
لو يصيبني كل شيء بالدوار عبر جسدك
لو يعير جسدك الآن لجسدي أسمالاً باردةً
لو عارياً، متعباً أكون الآن
فأنا أكثر بنوة لك
لو أن الخريف العائد إلى حضني
يحمل إليّ الخبز البارد في منقاره
يا صفيحةً دقيقةً من معدن الطفولة
كل منسي سيبقى كاملاً:

سياط، حبالٌ بها كنت تجلدني
رياح تجأرُ
كل شيء سيغدو من جديدٍ جميلاً
رغم أن مخالبك ستخدش جسدي
رغم أن صباحاتك ستكون شموسها
أشد سواداً أثناء رجوعك.

الوصول إلى البحر

حينما غادرتك،
قطعت على نفسي وعداً بأن أعود
وعدت، تشق قدماي بلورك الصافي
كأنما ذلك تعميقٌ للبدايات
كأنما هو انتشاء بالحياة
الإحساس بالنمو الأكثر عمقاً
لشجرةٍ ذات أوراقٍ صفراء
والجنون بطعم فاكهتها الزاهية
كأنه الإحساس بالأيدي مزهرةً
وهي تلامس الفرح.
كأنه الإصغاء للنغمة الحادة
للرواه والنسيم.
حينما غادرتك،
قطعت على نفسي وعداً بأن أعود
كان الفصل خريفاً، وفي الخريف
وصلت مرة أخرى إلى شطآنك
(من تموجاتك يولد الخريف
كل يوم أكثر جمالاً)
والآن إذ أفكر فيك
بشكل مستديم، إذ أومن...
(الجبال التي تحتضنك
بها نيران مشتعلة)
والآن إذ أشتهي التحدث إليك
إشباع ذاتي من فرحك
(إنما أنت عصفورٌ من ضبابٍ
ينقرُ خدي).
والآن إذ أشتهي أن أمنحك
كل دمي، إذ أشتهي...
(ما أجمل أن أموت في حضنك أيها البحر
حينما تغدو حياتي لا تحتمل).

أرض بدوننا

فليخفق العالم حول ذاته
في ألم!
يبدو العالم كما لو أنه يصحو
من الحلم، أكثر جمالاً من ذي قبل.
الحجر اليوم أشد تحجراً
معدنيٌ أصم.
الغيمة اليوم ليست تلك التي
كنا نرى،
هي أكثر غرابةٌ وغموضاً
أشد تكوناً من أدخنة نائيةٍ
وضئيلةٍ لنارٍ مشتعلة
تعدو الريح، ريح الجنوب المبحوحة
المتوحشة والعارية
يعدو المهر المجنون،
فتحركك حوافرهما العطرة
كل الخليقة المشرعة أمام عيني.
يمضي الضوء مع الضوء
وشجر الحور الأسود
مع شجر الحور الأسود
والطائر مع الطائر
وحدي أنا أوجد وحيداً.
الماء هنا راكدٌ

وأنا أطل على الماء.
أرى نفسي منعكساً في العمق
كما هو الحال دائماً.
يسألني الماء عنهم
وأنا لا أجيب
(لا أريد أن يعرف
كيف انتهى كل شيء)
فيخفق العالم حول ذاته
في ألم!
في كل جدار، في كل انعكاس للضوء
في كل قلب صيفٍ أحمر،
يسأل الواحد،
عتابٌ أصم.
ليس زمني هو الذي يأتي إليّ.
العودة أنا من يبادر بها
واليأس يغمر أعيني المتعبة
التي تحاول أن تغدو جارحةً
لعمق الأشياء،
أن ترى ذاتها في الجذع
الصافي للنهر ذاته مرتين.
الأرض بدوننا!
كم تبدو قدمي متعبة!
ما أشد إيلام سيولة الزمن النابض
النازف دفقاتٍ!
تبدو الأشياء اليوم أشد وهميةً
مثل أشكال مخلوقاتٍ من كوكبٍ
آخر يحيا بدوننا:
ماء ينعكس ساكناً في عمقه
وعاء يحتويني،
مرآةٌ لا ألامسها،
ألم يكن يجب عليّ أن أرى ذاتي
أنا الآخر محطماً
وحينها، أجل يا إلهي
سأحس إنني وحيدٌ!

روبورتاج

من هذا السجن، أستطيع أن أرى البحر،
أن أتابع جولة النوارس
أن أجس نبض الزمن المعيش.
هذا السجن أشبه بشاطئ،
الكل ينام فيه
الأمواج تكاد تتحطم عند أقدامه
الصيف، والربيع، والشتاء، والخريف،
هي طرقٌ خارجيةٌ يمشي فيها الآخرون:
أشياءٌ غير صالحة
رموز الزمن المتقلبة
(والزمن هنا ليس له معنى)
هذا السجن في البدء كان مقبرةً.
كنت ما أزال طفلاً، وعبرت
مراتٍ من هذا المكان،
سرواتٌ كئيبةٌ، رخامٌ محطمٌ.
لكن الزمن الفاسد كان يلوث
الأرض. فالعشب لم يعد صرخة الحياة.
في أحد الصباحات
رفعوا بالمعاول والمجارف طراوة الأرض،
وفقد كل شيء خفقانه القديم (المحارب،
الورود، السروات، السياجات)
بنوا مقبرة جديدة للأحياء.
أستطيع من هذا السجن
أن ألامس البحر،
الجبال الحديثة الولادة،
الأشجار المنطفئة بين أنغامٍ صفراء

أن ألامس الشطآن التي تفتح
للفجر مروحات كبيرة.
هي أشياء خارجيةٌ، أشياء
غير صالحة، أساطير قديمةٌ،
طرقٌ يعبرها الآخرون
هي الزمن،
والزمن ليس له هنا معنى.
أما ما تبقى، فكل شيء
بسيط حتى الفظاعة
ماء الصبح له صورة نبع...
(حنفيات خلال الفجر،
ظهورٌ عاريةٌ، عيونٌ
جرحها الفجر القارس).
كل شيء هنا بسيط
بسيطٌ حتى الفظاعة.
هكذا هي الساعاتُ، وهكذا
هي السنون. وصدفة أحسسنا
خلال مساء خريفي، بارد
أن الزمن قد توقف (يتحدثون عن المسيح)
(المسيح كلم الناس وقال:
«سعداء هم فقراء النفس»)
لكن المسيح ليس هنا
(خرج من النافذة الزجاجية الكبيرة،
راكضا خلف صخرةٍ،
ومضى صحبة بطرس في مركبٍ
عبر البحر الهادئ)
المسيح ليس هنا،
يغدو السرمدي باهتاً، ويتحول إلى فانٍ
– امرأة شقراء، يوم غائمٌ،
طفل ممددٌ على العشب،
قبوٌ تشقُ أرجاء السماء–

ما هو فانٍ هو ذاك الذي يعبر ويرحل،
هو ذاك الذي يعتقلنا.
عطش الزمن، والزمنُ هنا
ليس له معنى.
رجلٌ يعبر (عيناهُ مليئتان بالزمن)
كائنٌ حيٌ يقول: «أربع سنواتٍ، خمسٌ...»
كما لو كان يلقي السنين للنسيان.
فتىً من وديان ليبانا. مزارعٌ
(يبدو أنه يسمع صوت الأم:
«بني لا تتأخر» يسمع نباح الكلاب
عبر أشجار الصنوبر الخضراء،
يسمع تفتح أزهار أبريل الزرقاء...)
وهادئاً يقول: «أربع سنواتٍ، خمسٌ، ستٌ...»
كما لو كان يلقيها للنسيان.
السماء أحياناً زرقاءُ، أو رماديةٌ،
بنفسجيةٌ أو مشتعلةٌ بالالتماعات،
مذهبةٌ أحياناً.
ذهبٌ إلاهيٌ منكسبٌ.
نعرف بشكل مستفيض من يسكب
الذهب، ومن يمنحُ الزنبق أثوابه،
من يعير النبيذ لون حمرته،
من يحلقُ بين السحب،
ومن ينظم الفصول...)
(طرقٌ خارجيةٌ يمشي فيها الآخرون)
هنا يوجد الزمن بلا رمزٍ
مثل ماءٍ شاردٍ
لا يحاكي النهر،
وأنا ما بين أشياء الزمن
أسير أمضي وأعود تائهاً
لكني هنا، وهنا ليس للزمن معنى،
لا سرمديٌ أنا، ملاك بحنينٍ

لذرةٍ من الزمن.
عند رؤيتهم لي يفكرون:
«لو كان نائماً...»
إذ بدون اتضاح الزمن
أنا لست حياً.
أستطيع من هذا السجن
أن أرى البحر، أنا الآن
لم أعد أفكر بالبحر،
أسمع حنفيات الفجر،
لا أفكر بأن التدفق يغني لي
أغنية ينبوعٍ باردة.
أشق لنفسي طرقاتي الجديدة
كي لا أحس بأنني وحيدٌ
عبر قرونٍ من القرون.

حطام ظل غريق

يتحدثون بأفواه ظل
يتهامسون بأحداث ساحرةٍ
حكايات من صدأ ومن طحلب
(ما كانوا يعلمون بأنهم صاروا موتى
وما كنت راغباً في أن أحزنهم)
مضيت أعيد تشكيل أصواتٍ
كان لها في الحلم معنى
لكي أؤولها صاحياً
وأنسبها لشفاهٍ محددةٍ
(كنت أود معرفة أسماء
أولئك الذين حدثوني في الحلم:
فالوردة لن تفوح بالرائحة ذاتها
لو لم يكن إسمها وردة)
متبصراً ومتروبصاً أنقذت
البقايا التي حملها المد

نحو شاطئ يقظتي
سأبني بها جسراً بين الحلم والسهر:
هكذا سيصير للكلمات اللامنطوقة
الهيولى الطيفية للحلم
التي سمعتها حين كنت نائماً
شكلٌ متماسكٌ.

اليد هي التي تتذكر

تسافر عبر السنين،
تنسكب في الحاضر
أبداً تتذكر
تسجل المنسي الذي عاشته
بعصبيةٍ.
يد الذاكرة أبداً تستعيده
أطياف الصور
تسير باتجاه الرسوخ
تمضي نحو تحديد ما كانته
وأسباب عودتها.
لأنها كانت جسد الحلم
مادة حنينيةٍ خالصة.
تمضي اليد نحو إنقاذها
من طرفها السحري.

مادة من ظلال فقط

مخلوقات الليل
غيومٌ طيفيةٌ
مخلوقاتٌ عديمة الشكل
حتى الفجيعة
رؤى أو كوابيس
لست أدري من أين تأتي.
ومضاتٌ منبعثةٌ
كانت نساءً ورجالاً

كانت تتشكل من أجسادٍ وأحلامٍ
تعشش فيها الشموسُ
وصارت الآن فقط أشباه ظلال،
أنهاراً من أنغامٍ سوداء،
أحزاناً منبوشةً،
كوابيس أو رؤى،
تطرق أبداً باب
أولئك الذين لم يعرفوها.

الملك لير في الأديرة

قولي بأنك تحبينني
قولي: «أحبك».
قولي ذلك للمرة الأولى والأخيرة.
فقط «أحبك».
لا تقولي لي إلى أي مدى.
هما كلمتان كافيتان.
«أكثر من خلاصي» قالت ريغانيا.
«أكثر من الربيع» قالت غونيريلا.
(لم أكن أشك في أنهما تكذبان).
قولي بأنك تحبينني ياكورديليا
قولي لي أحبك، حتى وإن كنت تكذبين عليّ
حتى وإن لم تكوني تعرفين أنك تكذبين على نفسك.
كل شيء تحلل الآن في الحلم.
المركبُ الذي عبرت فيه البحر،
تجلده البروق
كان حلما لم أصح منه بعد.
في هدهدة حلمٍ
في نسيج عنكبوته اللزج،
أعيش الأبدية مثل دودةٍ،
إن لم تكن الأبدية هي الأخرى حلماً.

العاصفة اختطفت مني المهرج
الشطار، المجلود، النمام، السليط اللسان
ذاك الذي كان رفيقي، كان أناي نفسها
كان انعكاس ذاتي في المرايا المقعرة والمحدبة
التي أبدعها فال انكلان*.
أذرع الأمواج جعلتني أرتطم
بالجرف، وفي يوم صحو
لا أذكر الآن متى، أفقت
ووجدتني على الرمال
أحجارٌ محفورةٌ بمهارةٍ
كتل منخورةٌ، ملساء، مخدوشة
بأسنان وأظافر الطحالب
حينئذٍ، انفصلت عن الحلم
بدأت أعيد تشكيل عالمي
الذي يتمطى تحت شمسٍ مغايرةٍ
وها هو ذا في النهاية أمام عيني.
أسمع كيف يلهث في اختناق المحتضر،
العائد من الموت
ينتظر أن تأتي
وأن تقولي لي «أحبك»
هنا أحفظ السماوات التي سافرت معي
أحفظ حمامات رمادية مطوقةً من بريطانيا
أحفظ كوبالت بروفنسا، ونيلج قشتالة.
وحدك القادرة على أن تعيدي لها
الشفافية، أن تعيدي لها الإلتماع والخفقان
الذي يجعلها متفردة.
هي ذي هنا في انتظارك
أريد أن أسمعك ياكورديليا تقولين «أحبك»
هي نفس الكلمات التي تلفظت بها
شفاه ريغانيا وغونيريلا لا قلبهما،
فيما بعدُ تخلصتا من فرساني

أبناء الإعصار، متصلفون، سكيرون
فاسقون، عربيدون...
عادوا إلى الصمت والعدم.
أذاب الضباب دروعهم
خوذاتهم وتروسهم المنقوشة،
تلك الحمية، وخرافة النسور خيامر،
أحصنةٌ مقرنةٌ، بجعاً، دلافين،
عنقاءات مغرب...
لأجل أي مملكةٍ هم يمتطون الآن ظلالهم؟
مملكتي مقابل «أحبك» التي تدمي فمك
خلودي مقابل كلمتين فقط
إهمسيها أو أنشديها فوق عمقٍ حقيقي:
- ماء ينبوعٍ فوق الحصى
رماح يشق أزيزها الهواء-
هكذا سيحول الواقع الكلمات
التي أبداً لم تنطقيها إلى حقيقةٍ
- لأنك أبداً لم تنطقيها!-
تلك التي ترن بقوةٍ في نقطةٍ ما
من الزمانِ ومن الفضاء
حيث يجب عليّ أن انتشلها
قبل أن أرحل
تعالي وقولي لي «أحبك»
ليس يهمني أن تدوم كلماتك
أكثر من ديمومة بلل دمعةٍ
فوق ثوب حريرٍ خلق.
خلال هذا الصلح الذي أعيد تشكيله
- أعرف أنه ليس إلا واجهةً مزينةٌ-
أعرض دوري المسرحي، أعني أن أتظاهر،
ولأنني أفقت من سباتي
لم أعد أخلط بين غناء القبرة
وغناء العصفور، وأنا هنا أحيا بانتظارك
أعدُ الأيام والساعات والفصول،
وحين ستأتين معلناً عنك
بصوت أبواق قناصتي الطيفيين
أعرفُ أنك ستتعرفين عليّ
من خلال تاجي الذهبي (الذي انتزعت طيور
العقعق السارقة جواهره)
من خلال القصعة الخشبية التي أورثني إياها
المهرج، والتي تضع فيها السنديانات
وشجرات القيقاب صدقاتها الزاهية
عشر عليها الطارئة:
هي رفيفُ الخريفْ.
تعالي في عجلٍ، فالأجل قد أوشك
على الإنقضاء،
ولا تحملي لي زهوراً
كما لو أني صرت ميتاً
تعالي قبل أن أغرق في إعصار الحلم
تعالي لتقولي لي «أحبك»
وتلاشي مباشرة.
إختف قبل ان اراك
مغمورة في شراب مرتج عكر
كما لو كنتُ أراك من خلال زجاج مسفنٍ
قبل أن أقول لك
«أعرف أني أحببتك كثيراً
لكني لا أذكر من تكونين».

• فلل إنكلان (رامون): كاتب أسباني ١٨٦٦- ١٩٣٦ ارتبط بالتيار الحداثي، نشر العديد من المقالات في الصحافة، كما نشر مجاميع شعرية وأعمالاً مسرحية وروائية: يعتبر عمله الرئيسي أضواء بوهيميا محدداً لشكل أدبي هو Esperpinto الذي يعتبره اعادة صياغة خاصة لصورة الأعمال الكلاسيكية يقول: «إن انعكاس الأبطال الكلاسيكيين في المرايا المقعرة خلق الـ (...) Esperpinto إن الدلالة التراجيدية للحياة الاسبانية لا يمكن رصدها الا من خلال جمالية تشويهية منظمة» من خلال هذه المرايا.

المصادر:

١ - Hierro (jose): Antologia poehca (1936- 1998). Coleccion Austral- Espasa Calpe- Madrid 1998 .
٢ - Hierro (jose): Cuddemo de Nueva- York- Ediciones Hiperion- Madris 1998.
٣ - Las mil mejores poesias de la lengua castellana- Clasicos Bergua- Madrid 1987.

نجمة الأربعاء

علي جعفر العلاق★

تتجمع في آخر النوم،
تقبل وارفة مثل مجمرة،
حلما ذائبا في الهواء
أي يوم هو اليوم؟ ذا مهرجان
الأنوثة مزدهر،
وطيور القطا تتصبب همهمة،
وحنينا،
وماء
.....
أهو الحلم عذبا يلوح لي
من أعالي القصيدة
أم أنها:
نجمة الأربعاء؟
مثل ماء البدايات تصعد
أي الينابيع يدفعها صوب هذا
الرماد المشاكس؟ أي ريح
تؤجج ماء أنوثتها؟
تتنامى،
تغيم،
وتدنو، كما النوم، سهوا
إلي، الرياح نشيد من الرغبات
يرج القصيدة، هناء أقدامها
وردة في العروق
تتخير لي مقعدا بين أيامها:
الصبا وارف
والمدى عامر باشتباك البروق ...
فجأة
تتخطفها الريح،
هاوية تتناسل: لا غيمة
في أعالي القصيدة
لا وردة في الشقوق ..
وألوح للبحر:
صقر حزين
يطير إلى آخر الليل منكسرا:
ليس من عشبة،
أو أحد

★ شاعر وأكاديمي من العراق

نجمة أيقظت

حكمة الروح، أم أيقظت

صبوات الجسد؟

أي ماض

نحث إليه الخطى؟

وإلى أي غد

نتلفت ...؟

يا نجمة الأربعاء

أتجيئين نائية مثل وهم

وتمضين مقبلة كالبكاء؟

ألك الفجر مشتعلا كالمرايا،

ولكفي، موحشتين، المساء؟

من ترى

جاء سهوا؟ وأي مضى

مسرعا؟ أينا سوف يصغي، وأي يقول؟

من يحصن أنهارنا ضد هذا الذبول؟

من يخلخل إيقاع هذي الفصول؟

من يعود بها يا ترى

سحبا، ملء قمصاننا،

او قرى؟

ها هي الروح

تخرج أثقالها: مطر يتقدم

بعد فوات الأوان، الحقول حصى

والقصائد خيل مجرحة،

أغزال من الرمل ذاك؟

أم امرأة أشرقت

فجأة في دماي

تتسرب عبر شقوق القصيدة

تجتاحني:

حلمي ممطر

ورماد يداي ...

القطا

مثقل بكوابيسه، وأنا اثنان

يقتتلان بلا رحمة:

لغتي من حجار، وغائمة

شفتاي

أينا أنت؟

أقصد أي أنا؟

ثم أي خطاك، وأي خطاي؟

دلني

دلني

يا هواي ..

الدريئـة

نزيه ابوعفش*

أرجوك، كف عن مواساتي بما تزعمه من أخوة
الدم، وتعال
نتأمل معا فيما فعلته أيدينا الظالمة بالتراب
والشجر والأحلام
ولحم الحياة المطحون بماكينة العقائد الشجاعة..
لا تقل لي: أوفدني أنبيائي إليك، لأدلك الى
مشرق النور
وأسدد خطاك إلى ملكوت الديناصورات
الأم...
ها نحن، كما لو أننا غير نحن...،
محشورون، كل في زاوية، وكل خلف دريئةٍ،
وكل في حاوية موت
نقرأ قيامتنا عبر مناظير الدبابات، كمن يقرأ
مستقبل
حياته في أخاديد كف ميت!
من ظلام نعجن شموس أوهامنا
وبالدمع نملح فطير أعراسنا.
شراب عيدنا دم مطيبُ بعويل دم
وقلوبنا- على أمل أو على غير أمل-
تنخلع في ماراثونات لا يفوز فيها غير الموت!
... ونأمل!!

* **

إذن ، لا تقل لي.....
حتى.. ولا تقل: «أحبك كأخ لي» فيما أنت-
عبر منظار
القديس الأعمى- تسدد بغضاءك إلى قلبي،
وترفعني، كخرقةٍ
من العذاب، إلى الرفوف العليا في متحف
الكائنات الزائلة.
اختصر وصايا نبييك.. وأنصت إلى ضوضاء
قلبي
اختصر شجاعتك.. وتطلع إلى بؤبؤ خوفي
اختصر كلمات حبك.. وافتح بابك وذراعيك
وانس- مثلما ترغب أن أنسى- أباك الذي
أوفدك،
وكهانك الذين باركوك، وفولاذ عقيدتك الذي
تفتتح به
مونديال الدم
وتعال - معاً- نحتكم الى رسالة الضعف
ومعاً.. نندم على أطلال سماواتنا المثقوبة
ونردّ إلى شفيعنا الجمال
ما تراكم على ضمائر من ديون الجمال.
تعال نادماً وضعيفاً
ولا تقل......

* شاعر من سوريا

* **

لا تقل «أحببتك وأحبك»
ففي صمتها البليغ تسمع صيحة عين الإنسان
ولا «غفرت لك خطاياك»
خطيئتي الوحيدةُ كانت أنني تألمت
وحلمتُ وقاسيت
وأيضا لا تلق بأسمال وردك على أسمال أشقائي
الموتى
إذ، مثلما يضجر الأموات من أكاليل وردهم،
يضجر الوردُ من ولائم موته.
فقط تعال.. نادماً، ضعيفاً وأشد ضعفاً
ولا تقل.....

* **

ليست سعادة المنتصر ما نطلب.. بل الحياة
ولا العدالة.. بل أن ننام– إذ نحاول أن ننام–
على أقل
من هذا الخوف
ولا الحق.. بل أن نكون أقدر على الغفران حين
نتوجه إلى
وليمة سلام القلب
ولا أن نكون أبطالاً أو ملوكاً
فلقد ضجرنا من وحدة الملوك
وفاض يأسنا من حماقة البطولة.
نريد حياة مثل هذا....
مثل هذا الهواء الرخيص
مثل هذا الدقيق الدامي الذي– ونحن نطأه بلا
رحمة–
نطأه بلا رحمة ونسميه ترابنا المقدس
مثل أن نشهق أمام معجزة انفلاق برعم
مثل أن يخر ملك أمام هيبة الجمال ويصرخ:
أيها الجمال ما أشدك!
مثل أن يدمع حديد المحارب تحت قدمي ثاكلةٍ
تنتحب
مثل أن نكون قادرين على شم رائحة الحياء
في التماعة عين اللص،
والعطف تحت خوذة الفتى المدفوع إلى حرب،
وضعف القلب خلف قناع الجلاد وكيل الرب،
مثل أن يفلّي الجندي الخائف الغريب أعشاب
الأرض
المستباحة الغريبة، منقباً بين أعشابها الغريبة عن
حشرة ربيع
شبيهة بحشرات طفولة مهجورة خلف حدود
القارات...
حياة مثل هذا، ومثل كثير سواه
حياة لنأمل ونخيب ونضحك ونذرف الدموع
حياة لنحيا
حياة، لا أكثر ولا أقل،
تشعرنا أننا أحياء طوال الوقت، وطوال غيبوبة
الأحلام
: حياة لبهجة الحياة.
....
....

لا تقل إذن....
فكثير مما يصمت مسموعُ وجواب حيرته فيه.
أمام الموت كل سكتة صراخ قلب
وكل دمعة رسول
وكل زفرة دم يستغيث
فقط تأمل فيما يحلمُ القلب.. فتبلغك رسالة
القلب
إقرأ الحلم والغصة والرجاء وتنهد الجمال
إقرأ خطيئة القوة وكمال الضعف
: إقرأ الله....
إقرأ كيف خانتك عقيدة الفولاذ.. وخذلتني
حكمة الشجاعة
إقرأنا معاً: ضعفاء، بشراً، حالمين، منتحبين على
باب جمال يتعذب
إقرأ حيرة الحيوان، وذكاء الوردة، وارتباك
اليرقة، وحنان الشجرة.
واقرأ كيف وكيف...
كأنما- نكاية بالرأفة، وكفرا بتواضع فكرة
الجمال-
أمضينا حياتنا (حياة موتنا) ونحن نحلم أن
نكون الأوفر حظا
وأولادنا الأجمل والأذكى
وما نمتلك الأثمن والأعز
ورسالات أنبيائنا الأكمل والأحق والأقدر على
الفوز
برهان الأبدية!...

وها نحن، وقد ثابت الأفكار والكتب
والأسلحة
والنبوءات،
مشينا دروبا
وقفزنا فوق قارات
ودفنا خوفنا في ظلمات خنادق
ورفعنا راياتنا على سقوف جبانات.
ها نحن..
في النصر تقدمنا مأخوذين بوفرة حصاد الموت
وفي الهزيمة تقهقرنا مصعوقين بفظاعة أمل
المقامر.
ها نحن..
يسيل البكاء من أنفاسنا
وحناجرنا مليئةٌ بصراخ الدم
ونحلم شموسا تحت حجارة الأضرحة- بيوت
البشر والأنبياء والأحلام..
ها نحن، على حواف الخنادق التي استسلمت
دونما هزيمة ودونما نصر
تحت أعلامنا البيضاء المرفرفة في هواء شجاعتنا
المحروق
نتلفتُ ونتذكر
ما ذبح من أشجارٍ، وما نفق من أرواح رجالٍ،
وما أريق من أنفاس ورد
نتذكر غفوات صبانا على تلال حصيد القمح،
حيث اكتشفنا- على إيقاع الموسيقى- السرية
للنجوم- جمال الخطيئة ومتعة الأحلام...

نتذكر ما روينا من أساطير؛ وتوقظنا رعشة ما
نسيناه من ندوب عواطفنا الأولى..
نتذكر أعشاشاً، وثعابين، وطرقاً، وينابيع،
ووعوداً، وجلبة أفكار طائشة..
نتذكر ما قطفناه من حلازين أيلول من أمطار
الخريف الأولى..
نتذكر فراخ عصافير أرضعناها حليب القمح من
أفواهنا المدورة كقبلٍ مطبوعة على الريح..
نتذكر جداتنا- عاريات تحت هواء الليل-
يصلين لآلهة ساهرة في الأعالي، علها تتحنَّنُ
وتشفي وترجع المحاربين من غيابة الموت..
نتلفتُ ونتذكر
أيام كنا محض بشرٍ: محض صبية، ومحض آباء،
ومحض أحلام نتعذب..
مفتونين بشجاعة أوهامنا
نسوق بغالنا على صفحات دفاترنا الوعرة..
ونتطلع إلى فوق
كمن يتطلع بأصابعه إلى تفاحة خطيئة موشكة
على القطف..
نُقسِّي عظامنا بحليب الأعشاب
ونحلم أطفالاً يحلمون أن يصيروا شعراء،
منشدي أعراس، جوابي مجرات، نحاتي هواء،
مهندسي موسيقات، قساوسة جمال، غجرا،
بكائي خيبات حب، مرقعي أحذية، زراع
أشجارٍ، كناسي سماواتٍ، عبدة رياحٍ
ورسالات ضعفْ...

نتذكر حيرتنا
نتذكر يقين حواسنا
نتذكر طفولة الحياة.

* **

إذن.. لا تقلْ: أحببتك وأحبك
سأسمع الصوت بعيني ودمعة قلبي.
لا تقلْ: أحبك. لا تقلْ: أدعوك. لا تقلْ:
غفرتُ لك..
فقطْ - وأنت خلف دريئة الميت- مُد يدك
الضعيفة الخائفة..
فقط .. وابق صامتاً.
وأنا الخائفُ الضعيف- من خلف دريئة موتي-
سأرى في تلويحة يدك
تلويحة حلم النور.
....
....
....
.. لا تقل.........؛
أنا من سوف يقول لك الآن:
أحبك كأخٍ ضعيفٍ لي
أحبُ «أنا» في مرآة ندمكْ.

مقاطع

جهاد هديب★

(١)

كحاجةِ الخبزِ إلى النار
كانت حاجتي إلى الحربِ فأولدُ .
غير أنّا بقينا كلٌّ بمفردِه .
دون عائلة .
غريبان نجول في الأرض .

والفرق :
إني خرجتُ مِرارا من الذين نجوا من المجزرة ، عندما تركوا منازلَهم للخلاءِ وهاجوا في الوعرِ كالجراد تَتَصادفُه الريح.

أحتاج إليكِ الآن يا حبيبتي
كي أصفَ:
هكذا
قضى الحنينُ:
وعلّ ظلّ يركضُ في الوادي
حتى اهتاجَ
ثم، كمَنْ يدري ،
سدّد قرنيه القويتين إلى صخرة

(٢)

لا تحتاجُ إلينا الحربُ.
لقد عادتْ تقودُ أدّلاءَها
مثلَ كلاب الحراسة .

كنتُ كلما تعثَّرتْ بي ،
غيَّرتُ لونَ الستائرِ
ثم جدَّفتُ وتركْتُ الرغبةَ
على قلقِها وأصابعي تحدسُ .

عادت الحربُ .
هل ندخلُ في ثيابِنا ثانية
ونتركُ الخطيئةَ في عريِها ؟

★ شاعر من فلسطين

(٣)

جاء هذي المرةَ يتألّمُ :
فالليلُ لن ينسلخَ عن عتمتهِ
والحرب ما من أحدٍ رآها
حتى أنَّها لا تُنادى

جاء كي لا يخرجَ :
يشْتُمُ ويجدِّفُ .
انطفأتْ عيناهُ ويلهثُ .
خمرٌ تفوحُ رائحتُها من فمه .
ولما بلغَ الرُكنَ المعتمَ ارتمى .

الأرقُ
– مثلَ أمسٍ ؛ مثل الغدِ –
ينامُ ويبكي معا

أنا ،
وحدي في العالم ،
الذي رأى أوّل نشيجٍ
أنا وحدي الذي يفتقدكِ
كأنما أصلي لأجل راحة أرقٍ لم أعْهَدْهُ

(٤)

وقَعْتِ في حلمِ رجلٍ وُعِدَ بمجيء .
كُنْتِ نوديتِ من مجدكِ العالي
وهبطْتِ إلى بحرٍ مكَرَ بكِ
لكنّ موجةً ولَدَتْكِ ثانيةً .

وسوى ذلك
كنتِ الشجرةَ ولا دربَ إليك.
أنا بهْلولُكِ الذي يحُجُّ .
أُعلقُ في أغصانكِ مِزَقاً خضراء
وأظلُّ أطوفُ كعرّافة
تحرسُ بكلامٍ قديمٍ مخدعَ أميرة .

كلَّما طارَ عصفورٌ من حِضْنِكِ
غِرْتُ
وتهيَّأَتْ أنفاسي للنحيب
وما أنْ أضَعْتُ مفتاحاً لبابكِ
حتّى دلَقْتُ خمراً ثم احتطَبْتُ
وعندما نوديتِ
ذابتْ عتَمَةٌ وابيَّضَ المنام

النخلة

محمود قرني ★

جلس الرجل
يكتبُ تعويذته على ذيل قطٍ أعمى
ويقذف بصُرَّة الشيح الى قلب النخلة
نادهاً بكل الهواء الذي يملأ صدره:
«يا عمتي»
النخلة في ساحة البيت تميل في دلال
تلقي سلاما هنا
وسلاما هناك
كان طلعُها الأبيض كالحليب، تذكاراً
موشوماً على قلبه
صعد بظهْرية من الليف إلى رأسها
كلّمها.. وناداها
سكب في قلبها حليب أصابعه
وعندما هبط، كان صدره المعطوب
يعلو ويهبط في هياجٍ
كأنه فرغ للتو من مضاجعةٍ طويلة
كان النهار ربيعياً جافاً
تأملها ثانيةً ونادهاً باسمها
ألقى مياها غزيرة حول ساحتها
وقال:
الآن فقط أسمع صوتي
كنت أحتاجُ إلى ذلك
أحتاج إلى الغُبار والصفير
واصْطكاك الأسنان في نصف طُوبة
احتاجُ أغراضي
احتاج طريقا محفوفةً بالمخاطر
وأتصور المتاهة على نحوٍ كهذا
نحنُ متشابهان إلى حدٍ بعيد.
* * *
كوني كما تصورتكِ
ساعة إشراقة الشمس
شعرٌ أخضرٌ يخامرُ الأصابع
يطلع ناعسا من مخمله
ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح
ويقبض على خصرك الذي يشبه
خاتم قديس
أنا منتشٍ هكذا
واسمك يمر كنسمةٍ على فم المغنى

★ شاعر من مصر

أريد أن أذهب الى السوق
وأشتري من أجلكِ أرواب زينةٍ
وأضواء مبهرةٍ
«يا أخت أبي» استسلمي لذراعي
فأنا أحبك حتى النهاية.
* * *
كأن شيئاً لم يكن
قصّ على رأسها أقاصيص من قلبه
دلّ عراجينها بتؤدةٍ ولينٍ
فأصبحت امرأة ذات أردافٍ
ساحرةٍ وملونة
دائما يتذكرُ أباهُ الذي ربّاها،
وهو يقصُ حكايتها كل يومٍ مع القاضي الميسّر
الذي كان يجلسُ تحتها
ليقضي في الناس
ولا يهشُّ أبداً
كأنه بنايةٌ لا تريم
لكنها في لحظةٍ من لحظات هزرها
أسقطت بلحةً غليظةً على أنفه
انتفض وتأسف على وقاره الذي ضاع
لكنه قهقه لأول مرة في حياته
بسْمل وقال:
«ضعف الطالبُ والمطلوب»

لكن الغيمة المارة على رأسها لم تدمْ طويلا
وقعت برأسها على الصاعقة
لبستْ بعدها ثوباً بنيا محروقا
وفقدت أنوثتها الطاغية
هي الآن ذكرُ نخيلٍ لا ينبس
لن تستطيع أن تقص على صاحبها
قصصاً أخرى عن النساء
اللاتي احتمين بظلها
وتعرين لنسمات الصيف الطرية
ولا عن الغمزات المخجلة
التي تركتها العذراواتُ
في الأماسي المقمرة
النخلةُ البضةُ صارت ذات عضلات مفتولةٍ
وشاربٍ مبروم
بينما العاشقُ ضائق الصدر
يخرجُ برأسه من الباب إلى الساحة
يملأ صدره المعطوب بالهواء
ويعود حسيراً
يتوسطُ ساحة البيت وينظر إلى أعلى
إلى رأسها
يريد أن يقول لها يا أخت أبي،
يا عمتي
لكنه لا يستطيع.

من الأدب الكندي الحديث

قصائد لمارجاريت أتوود



ترجمة: عبدالله السمطي*

هذه صورتي

التُقطتْ في وقت ما
ها هي تبدو غير واضحة
والطباعة ذات خطوط ملطخة ببقع رمادية
تبدو وكأنها ممتزجة مع الورقة.
حينئذ
وأنت تفحصها بدقة
سترى في الزاوية اليد اليسرى
كشيء ما يشبه الغصن،
وأيضا سترى جزءا من شجرة يبدو أنه مرتب
يتمايل بوداعة
على قاعدة منزل صغير

في الخلفية: بحيرة
ووراؤها بعض التلال الواطئة
(الصورة التقطت ذات يوم بعدما غرقت)
أنا في البحيرة الآن. في منتصف الصورة
بالضبط تحت السطح
من الصعب أن اصف بدقة
أو أقول: ما أصغرني في هذه الرحابة
حين ينعكس في الماء ضوء مشوه

لكن
إذا حدقت طويلا
في آخر الأمر
سوف يتسنى لك
أن تراني.

نحن.. بعد الطوفان

ينبغي أن نكون وحيدين فقط
يسارا، في هذا الضباب الناهض
في كل مكان
حتى في هذه الأخشاب!

أتمشى عبر الجسر
في اتجاهات الوقاية من الأراضي المرتفعة
(قمم الأشجار تضاهي الجزر)

نجمع النردات الغائرة من أمهاتها المطمورة
... وتدور في يدي
بينما الضباب الأبيض يغتسل
حول قدمي مثل الماء

* شاعر من مصر

السمك
ينبغي أن يسبح تحت غابتنا الصغيرة
كالطيور من شجرة الى شجرة
تحط
ثم تحلق بعيدا

المدينة شاسعة وصامتة
تمارس الكذب
كأنه بحر لا قرار له.

تمشي الهوينى بجواري
متحدثا عن جمال الصباح
دون أن تعي
أن ذلك لوجود الضباب

يتطاير الحصى الصغير
بعشوائية فوق كتفيك
خلال الهواء الكثيف العميق

لا تكترث
لتعثر خطواتك الأولى عندما ولدت
تعال (ببطء) خلفنا
لا تشاهد
البشر ذوي الوجوه القاسية

(ببطء)
خارج الحجر.

قصص حقيقية

- ١ -

لا تلتمس القصة الحقيقية
لم .. تحتاجها؟
إنها لا تعي لم أرتحل معها
أو لم أحملها؟
أو أن إبحاري
سيكون مع مدية
أو نار زرقاء

يا له من حظ!
قليل من الكلمات الطيبة ما زالت تعمل
وهناك فرصة ملائمة.

- ٢ -

القصة الحقيقية فقدت
في الطريق إلى الشاطئ
هكذا الأشياء
لست أملك سوى تشابك أسود
لغصون يبدلها الضوء

آثار أقدامي تملأ الرمل
ماء، حفنة من نرد صغير،
بومة ميتة،
قمر، أوراق تجعدت، عملة تومض من نزهة
عتيقة

تجويفات صنعها العشاق
في مائة بيت رملي
منذ سنوات
لم تحل ألغازها.

- ٣ -

القصة الحقيقية سقطت
عبر القصص الأخرى
ها هي تمحي تشكيلاتها
مثل ملابس غير مرتبة
تلقى بعيدا
كقلوب على رخام، كمقاطع لفظية، كسفاحين
منبوذين

فاسدة هي القصة الحقيقية
متواترة
رغم أنها غير حقيقية
بعد ذلك كله
لماذا تحتاجها؟
....
أبحث
عن القصة
الحقيقية.

فتاة وفرس ١٩٢٨

أنت أصغر مني

أنت شخص لا أعرفه

واقفٌ تحت شجرة
ظللت نصف وجهك
ممسك الفرس من لجامه.

لم تبتسم؟
ألا يتسنى لك أن ترى
ثمرات التفاح
المتساقطة حولك؟
ثلج .. شمس.. ثلج
استمع!
ها هو الشجر يجف
ويتصوح
الريح تنكسر عند جسمك
وجهك يترقرق كالماء

أين تمضي؟
.. لكن لا. أنت واقف هناك
تماما الوقفة نفسها

ألا يمكن أن تسمعني؟

أربعون عاما منذ أمسكت بالضوء
وثبته في ذلك المكان السري
الذي عشنا به
حيث كنا نعتقد
بأن لا شيء يمكن أن يتغير
ويكبر

أو

يشيخ!

(في الجانب الآخر من الصورة

تبدلت اللحظة

تحرك ظل الشجرة

وتلويحتك أيضا

تلتفت حينئذ

حيث تنطلق نظرة صوبك

عبر بستان يتلاشى

أما تزال تبتسم؟!

كأنك لم تلحظ تلك النظرة؟!)

المستكشفون

سوف يأتي المستكشفون

خلال دقائق معدودات

ويكتشفون

هذه الجزيرة

(يا لها من جزيرة مثيرة!

صخرية

لا تتسع سوى لقليل من الأشجار

بها طبقات من التربة

بالكاد

هي أكبر من سرير

كيف افتقدوها حتى الآن؟!)

من المؤكد

أن قواربهم تمخر قريبا من هنا

أن راياتهم ترفرف

ومجاديفهم تدفع الماء

سوف يهللون، ويصيحون

لعثورهم على بعض الأشياء

التي لم يجدوها من قبل

بالرغم من أن هذه الجزيرة

لن تمنح سوى موطئ قدم

فلا أقل

من اكتشافها.

لكنهم سوف يندهشون

(لم نستطع رؤيتهم بعد

نعرف أنهم ينبغي أن يأتوا

لأنهم دائما يأتون

خلال دقائق معدودات، أيضا، متأخرين)

لا يقبلون أن نخبرهم

كم نبتعد عنهم؟

أو لماذا

من بين هذه الحفريات

الناجيان فقط

هيكلان عظميان؟!!

حُلْمان

- ١ -

حلمت بأبي مرتين
في الأيام السبعة قبيل وفاته
مرة على الشاطئ
حيث الصخور،
والانجراف في الماء بجذوع الشجر
فيما كانت أمي
ترتدي ثياب البحر الزرقاء المثيرة
«ذهب أبي صوب البحيرة بكامل ملابسه
وطفق يخوض فيها...و. ي. غ. ر. ق.
....
....
لماذا؟

لماذا فعل ذلك؟
غطستُ لأجده- كانت الأصداف، وجراد البحر، والأسماك الرملية، والأحجار الغارقة في الطحالب-
غطست أكثر
وجدته
كان غارقا في القاع
وما زال
محتفظا بقبعته.

- ٢ -

المرة الثانية كانت في الخريف
حيث كنا نصعد التلال
وكانت أوراق الشجر تتساقط
فوق الكابينة الصغيرة الدافئة
كل النوافذ تلونت بالثلج
كل الأرجل تتحرك
ولكن لا أثر
ربما تلاشى الحلم
لكن على الأرجح
أنهم كانوا في الطريق
....
....
إنها الأحلام التي لا ترحم!

- ٣ -

أبي واقف هناك
ها هو يلتفت إلينا
مرتديا «برنسه» في شتاء «باركا».
لكنه لم يعد واحدا منا

- ٤ -

الآن
يتمشى بعيدا
يغادر، بحفيفه المتألق
لا نستطيع أن نناديه
لا لشيء
سوى لأنه لن يلتفت.

---

* مارجريت أتوود (ولدت في ١٩٣٩م) من أبرز الأسماء الشعرية والروائية في الأدب الكندي المعاصر، نشرت أكثر من ٣٠ عملا شعريا وروائيا، حازت على جائزة بوكر في عام ٢٠٠٠م عن روايتها: «السفاح الأعمى»، والنصوص من مختاراتها الشعرية الصادرة في عام ٢٠٠٠م يتسم شعرها بكتابة الهموم اليومية، واطلاق الخيال، واستثمار كتابة الوعي والكتابة السوريالية الآلية.

ضاقتِ الأرضُ بأحلامنا

باسم المرعبي★

ـ مشاهد من الأرض ـ

مشهد أول

لا مكان لنا
ضاقت الأرض ـ بما رحُبَتْ ـ بأحلامنا
لا مكان لنا

مشهد ثان

يُهزمُ القلبُ لدى كلّ انثى تصبّ براعتها،
مدية غائرة،
لا حول للقلب ..،
يُقعي طريدا
أو يُصفّد بخطوته العاثرة
لا حول للقلب
لا مفرْ
غير انْ يبلغ الأغنية
شارد الأمنية

مشهد ثالث

مَن أنا!
أسألني، صمتا
ولا أُصغي، فلا تَحْثوا الجواب
....
هل انا الكفّ التي، مرآتُها،
نجمٌ وما خطّ السحابْ
أم أنا الرِجلُ التي تخطو على
هذا الترابْ؟

مشهد رابع

تنطوي الأرضُ على بذرتها
وانطوى القلبُ عليك
....
فمتى أعرفُ فيك الشجرة؟

مشهد خامس (أغنية)

الأرض مائلةٌ كمتهم
الأرضُ مائلةٌ..
قدْ، خطوةُ الأنثى توازنُها

مشهد أخير

بلغْنا عِتياً من الحُلم
ومازالت الأرضُ طفلة..

★ شاعر من العراق يقيم في السويد

قصائد راعشة

رياض العبيد★

١

الهواءُ العليلُ ينقلُ لي أخبارك كل يومٍ
بلغة الطير والإشارات الإلهية
لا بلغة الأخبار الجوية والسياسية والاقتصادية
عندها فقط أكون قد بلغت أعالي الصمت
والحكمة
الماءُ يُسمعني كل صباحٍ آخر أغنياتك
عن جوهر الروح في الأحجار الكريمة
التي ترتسم على شفتيك الشهوانيتين
لوزة ناعمة
عندها أكونُ قد تجاوزتُ مرحلة المسافات
الطويلة
على نهج منطق الطير والملائكة
واختتمت جزءاً من تاريخ النجوم
التي أفنت عمرها الطويل
في تشكيل لوحة سوريالية عن الوردة
التي كانت وما تزال منحوتة
على نهديك المتآلفين
أوراقُ الخريف المتساقطة
تلحّنُ لي ما تيسر من أوركسترا عينيك
الزرقاويتين
التي ابتدعها فصلُ الشتاء الطويل
في زاويةٍ من الكون والسلامِ البرتقالي
عندها أكون قد تشجعت
بارتشاف موسيقى يديك، فخذيك الراعشتين
وبدأت أقفزُ في مرعى الأشواقِ كالغزال.

٢

تلك الغيوم التي رحلت عن الشتاء
محتجة غاضبة
خلفت وراءها خيطاً رفيعاً من الحزن
يكفي لتهدئة روع الشواطئ في الصيف
أو تهدئة أعصاب المجانين
الذين قبّلوا عشيقاتهم في الليالي الباردة
ثم سحبتهم عاصفة أمطار شديدة
تلك الغيوم التي لم تعرف الراحة طوال حياتها
من كثرة التنقل كالبدوِ أو الغجر
من مكان إلى آخر
فقدت حاسة تأويل الزمن
وحين تراها وأنت تنظر في الأفق
البعيد صافنة حائرة
فستدرك في الحال
أنها تستنجدك متضرعة
إنقاذها من صراع الآلهة
أو حين تضع يدك على كتفها
وهي تميل إليك ميلاً خفيفاً
كالعاشقة
فستدرك في الحال

★ شاعر سوري يقيم في ألمانيا

أنها تريدك أن تتخذها زوجة أو حبيبة
لتنجو من طوفان الشكوك
تلك الغيومُ التي ترتجف كل لحظة
من الخوف أو الموت
لا تسمع نحيبها الدامي
سوى عيون الغرباء

٣

المسافة التي قطعتها بين عالمين
آلمتها أن تكون علامة تعجب
في آثار خُطاك الحثيثة
وأحزنتها كثيراً
ما خلفته لها من فراغات متقاطعة
في رحمها الأنثوي
الذي انجرف حاداً إلى النسيان
المسافة التي أدركت منذ البدء
أنك ستغادرها إلى جهة ما خلف اللامكان
وفي عينيك قلق عليها
حاولت أن تكون متماسكة الأعصاب
عندما ودعتك وحيدة على الشاطئ
كي لا تبدو وردة رومانسية
تودع باكية فراشات الربيع الزاهية
لكنها بقيت تحتفظ طويلاً
برائحة أحلامك الزرقاء
في رعشِ حاجبيها الرهيفين
وتنتظرك وحيدة على الشاطئ الذي أضاع
الذاكرة

٤

الجدار الداكن الأبيض
يحلم أيضاً بإجازة سنوية إلى بلاد العجائب
فقط لكي يتخلص بعض الوقت من رائحة
عزلتك
في الغرفة التي تسكن منذ سنين
غير آبهٍ بما تثور فيه من أحاسيس كامدة
كلما ضيقت عليه الضوء والرؤية في وضح
النهار أو آخر الفجر
هو يدرك الحيرة التي تتركها تلتصق به
كصورة لمطربة فتنت حياتك وهي في عز شبابها
ثم انتهت إلى مشفى المجانين
لكنه لم يعد لديه صبرٌ طويلٌ
على كل هذا الجمود الذي طليت به كل شيء
من حولك
حتى الهواءَ والكلامَ البسيط
الجدارُ الداكنُ الأبيض
الذي عايشَ احتفالاتك الجنسية الحمراء
بعينين ضاحكتين بريئتين وكأنه في نشوة
خضراء
وكأنه يبتهل
رافعاً يديه للسماء بأن يستمر الجسدان
المشتعلان
بلمس يديه الرقيقتين إلى جوهر العمق في
اللا زمان
الجدران تعرف أصحابها
من وقع خطاهم على الأرض
ومن بهجة أنفاسهم حين يلتقون بالحبيبة الملاك

الآسرة
إذاً ليس لديك الآن سوى
أن تُلقي بكل هيامات الكتابة واحتراق
المستحيل

٥

الزفرة الأخيرة
التي تطلقها بعد يوم ثقيل جداً
تتعربش على الأسطح والجدران كالعنكبوت
تلتصق بثيابك الداخلية كنهر يتصبب عرقاً
من فرطِ العواصف
لا تتركك تتأكد من الوجوه التي تمر أمامك
على نحو يدعو إلى الفرحة أو الارتباك
تنزع عنك غشاوة القيلولة أو النوم
الذي تودُ أن تخنقه كعاشقة إلى أسبوعين في
الفراش
الزفرة الأخيرة
ذات الأعراف الحادة
والآذان الطويلة
تترك بصماتها على الباب
حين تدخل إلى البيت أو تخرج منه
كجريمة لم تكتشف خفاياها بعد
أو كإشارة من عابرة جميلة في الشارع
لم تستطع أن تدرك ما تريده منكَ تماماً
لعلّها كانت تريد إغواءك بمفاتنها الساحرة
فقط لترضي نفسها بأنها من جميلات
المستحيل
تلك الزفرة التي لا تترك حتى في الأزقة الضيقة
أو حتى بين الأفكار الطاحشة
وحتى في عمليات الجنس الخارقة للعادة
تطلق أخيراً عليها الرصاص

٦

الخوف الذي زرعهُ فيّ حُراس القصر
الكافكاويّ
وسُجّانُ القياصرة الروس والرومان
وقراصنةُ البحر المتوسط
الفينيقيين إلى آخر بطلهم الأسطوري هانيبال
إنه مملوكٌ لا يعرفُ القراءة والكتابة
امتدت جذوره في شراييني
إلى درجة أنني لم أعد أتنفس سواهُ
أو أرى احداً يُجالسني طوال الليل والنهارِ
دون أن يشعرَ بالمللِ والضجرِ
ذلك الخوفُ الذي زوجوني إياهُ
دونَ مهرٍ أو مفاوضاتٍ عائليةٍ
مستشارو الطغاة في أول الزمان وآخره
إنه بدا لي صديقاً حسناً
مع مرور الوقت الطويل
وبعد أن كسب ثقتي به
وتسليمي بالقدر الذي أهداه إليّ
أحدُ أولئك الطُغاةِ دونَ أيّ سؤالٍ أو جوابٍ
لذا فقد صارَ يُصارحني بكل ما كان قد حدثَ
ويحدثُ له
مع أولئكَ الجبابرة الخصيانِ
وهذا ما جعلني أرتاحُ قليلاً
وأتخدرُ كثيراً بالتفاصيل
التي كان يقُصُها عليَّ
حول الجنس والعربدة الحمراءِ

ليلة لوركا

ابتســام أشروي★

تيبس الماء في فمي
تعرّت الأشجار
أقفر المكان
حنّت الخطاطيف إلى أوكارها
والبياض إلى الجدران
وأنا حبّ الآخرين لم يحجبك عني
دع رأسي تسند ركبتيك
ودع يدك تتخلل شعري
دعني أبكي كثيرا
لعلّ الدمع يغسل جراحي
ولعلني أبصر السفينة قادمة
والمرفأ البعيد
لعلّ الليل الموحش يبتعد
وعواء الكلاب الضالة
دعني أتوسد ركبتيك
دعني استرجع سنواتي العشرين
وعنفوان الطريق
دعني استرجع لهب الأفق
وشتاء المساء
ومرورة الساعة الخامسة
ياحبيب الروح
لم يبق من الطيف سوى العذاب
والأبواب الموصدة
لم تبق سوى المساءات الهاربة
وقلبي كلّه حنين
لو أراك مرّة واحدة
وليسقط الكون
لو أضمك ولو لمرّة واحدة
ولينفجر الليل
لم تسعفني الأشعار
ولا ليلة لوركا الحزينة
حيث شاخ عبر الجدار
لوركا شاخ من المسافة
من دمن القلب المتيبس عبر الغياب
وأنا عبر لوركا
أسمع المياه المتدفقة من النافورة
ودقات الفلامنكو المتلاشية
والغجر السائرون عبر التلال
وعبر السهب والمغيب
يا حبيب الروح
كم صعدت الجبال
ونزلت القيعان
كم من خيال مرّ
كم من وهم مرّ
كم من حقيقة مرّت
وحتى الجنون لم يقربني منك
أنت أيّها الساكن حجرتي
كتبي.. سريري
والملايات البيضاء
أنت المتموج عبر جدران غرفتي
أيّها الخيال الساحر
أيّها الحلم
دعني أتوسد ركبتيك
دعني أغفو ولو للحظة واحدة.

★ شاعرة من المغرب

متتالية السقوط

زهران القاسمي*

في البعيد
امرأة توزع الجهات
سوف اقتحم سرابها
رب سلعة ساقطة من الهبان
* * *

على رسلك أيتها القلوب
ثمة تعويبة لم تنقلها رسالة الصباح
هذا اليوم
افتحي لنا نوءاً آخر
من القمم العالية
لعلنا نسند به
نبض قلب جريح اللحظة .
* * *

قليل من الغموض
منثور على وجه الصبح
لا ضير أن يسترسل المساء
على وجوههم اللزجة
لا ضير في قليل من سوء الفهم
بل قل :
لا ضير في قليل من الجنون
* * *

الفكرة التي حولت جهنم
الى روضة خضراء
كانت تسعى
لإبعاد جسد طاهر

* * *

ألم واحد
بقي يتردد في ردهات النفس
انني لم ارفض تلك البداية
* * *

غنّ ما شئت
انثر على الوجوه الرمل
وقل : شاهت الوجوه
اصمت قليلا
لن تجد حتى نفسك .
* * *

في البعيد
يجيء القلق منفوش الشعر
يتمايل في خطوه من سكر اللحظة
اجيء بكل ما اوتيت من سوء حظ
لأصطدم بوجهي .
* * *

شخص واحد كاد أن يعرف الحقيقة
كان يعيد تأويل جوعه بالصمت
* * *

عندما تجيء الفكرة
تخرج الأشياء من أطوارها الكامنة
لتلبسني ثوبها
وترقص حولي

* شاعر من سلطنة عُمان

منتظرة لحظة الهبوب

* * *

كانت عيناه مغسولتين بالحيرة
كان يجيء من اليابسة
على متن شعوذته البائسة
الوجه الذي رأيته بعد ايابه
لم يكن الوجه الذي ذهب

* * *

امنحيني لحظة لأفسر لك حضوري
أيتها اللهفة المتعلقة على قبضة الباب
أيتها السكينة المتكئة على الحاجب
أيتها الحمامة التي أعلنت حربها
أيتها الطفلة
أيها الأصدقاء
أيتها اللحظة
ثمة لوحة بيد رسام مغمور
في البعيد
تختلط ملامحي بقليل من الغبار

* * *

أبدا
تبدأ صباحاتك بالغناء
« هذا العالم اصبح ابتر »
لن تجديك ألحانك الهزيلة
التعويبات التي حفظتها عن ظهر قلب
أحلامك
ذكرياتك .
ابدأ بوجهك في المرآة
انك لن تصطدم به
أبدا

* * *

في المساء
تعود بقلبك الحزين على ما كان
لم تكن سياط اللوم وحدها
من تقض مضجعك
العيون التي اطلقت صوبك
ابتساماتها الصفراء

* * *

ارحل ما شئت
لن يجديك الرحيل
سوف تبقى الحكاية مع العجائز
حتى تؤوب الى صورتك التالية .

* * *

اصرخ بكل ما أوتيت
هذه الحروف لا تعنيها سيرتك الحجرية

* * *

امنحني وجهك يا حبيبي
امنحني ذاكرتك
روحك
زمنك
امنحني جرعة من خمرك
حتى ادلك على الهاوية

* * *

شخص واحد سقط
ثمة تواريخ تسقط تباعا.

سيدة الغابة المقمرة

يحيى الناعبي

يسقط ظلي في هوة عميقة
داخل غرفة مظلمة
الماء ليس بعيداً
لكنه قلق سراب
الليل
يحمّل السكون رصاصته
الأزلية.
يغرغر بحمى الخطوات الثقيلة
نحو سريري
نومي
هذيان طائرٍ
رسم عشه بغيمة
تسللت من مجهول في الأفق
لا مكان لرفة جناح
ولا طاقة
تضيء رياح مطفأة.

تعالي
ونامي
على ضوء
سيدة الغابة المقمرة
اقذفي بجسدك
وقري عيناً
فالنهار أزليٌّ هنا
وطفلته
في المهد مجروحة.
أسعدي الأرواح الصغيرة
واستوي
قبل طلوع الفجر
حيث
كل شيء يسافر مع غيوم النوم.

* * *

رأى من عينيه الضيقتين
عتمة الكائن
الرابض في ذاكرته
يقتلع منها ذروتها
حين تراوغه فكرة
الصعود عبر الشرفات

يسقط عليه المساء
رحلة.. رحلة
ويودّع فيها المكان
بمقصلته الحادة
حتى من إيلامها

ربما ستعود إليه
امرأته الغائبة
منذ زمن بعيد
وعليها شال الحنين
إلى سلم العزلة
ووحشة اللقاء
الأخير.

سنتركه يرتب أشياءه
لرحلة أخرى
ويمتطي أحصنته
الغافية عند شاطئ
هجرته أمواجه
قبل فصول عديدة.

بضع محطات
يعبر خلالها بعجلة
ويترك
حقيبته الوحيدة
داخل عربة النسيان
يبدأ من خلالها
أولى خطواته
فوق طينة الروح
تاركا جسده
يذوب في ماء اللذة
وشهوة الانتظار
وأجفانه حائرة
كأن
صاعقة ألهبتها
أو شهدت محنتها

جنازة لمنازل مهجورة
منذ أقمارٍ
وذاكرة كبصيص الشمعة

* * *

إلى روحه

أخذت روحه تحلق عاليا
ووجهه ينبوع
تحلق على ضفاف صفحته
العصافير
عيون أنهكها السهاد
أي قساوة تلك في الحب
وكم هي مضنية
تلك الغيمة الماطرة
تقرأ مكيدة الحياة
والأمهات تقطف
من ثمار الموت عند الولادة
حصاد التذكر
كزرقة شلّها الغياب.

* * *

تلك الوحشية
تخرج من بطن
أيامه العارية
يترك حضن المرآة
وينتعل قدمه المشردة
التائهة في صحراء النار
يهمس قليلا
.. ربما من بعيد

كصياد يسرد تاريخ
الطرائد كلها
ويغبُ في حفرة السديم.

بحجم الشفقة
تهبه جداول الأيام
لذعة التذكر.

يغوص في وحشية
الآلهة والأساطير
البراءة عجوز
لم ينحدر من طفولة
أو شجرة.

* * *

بحجم الأرض
كان..
حضن المرأة
ضيقا.

* * *

يهبط الليل
فيستيقظ من النوم
نوافذه مسدلة ستائرها
وطريقه نحو وساوس الطاولة
تشده
يترك ملائكته المتأججة
تتخبط في رأسه
ستسبح الكائنات في شوارع
مليئة بعذوبة الأمطار
ويمرر بسرية تامة
نورسة الرغبة الهاربة
من مراقص النهار

* * *

أيتها النخلة العميقة في الجذر
كم تحايل عليك ماء المحلول
سعفك هش وطريّ
ووطنك مخدوع
وزوادة للرحيل.

* * *

لا أقلق من الموت
إلا حينما أتذكر
أن هناك
ثمة
من يتذكرني
يوماً ما

* * *

اتساقط أشلاء على هذا السرير
كأن ملائكة تنثرني ببطء شديد
وتحوم حولي أفكار مجروحة
بها مسٌ
أو تعب ألم منذ قرون عديدة

* * *

كم كنت سعيداً
لو تظللت بشجرة
في أقصى العالم
أقعي تحتها
وملاكي ظل.

البحــــر

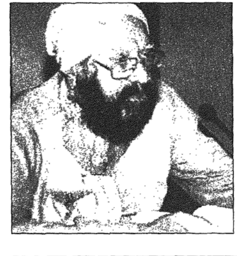
طالب المعمري

صوتك
أبيض مدوّر
حنين بدايتين
صوتك السرمدي
تدهره
سكنى روحي
لونك زرقة
مبيضّة
على جسدي
صوتك التخلّق
والروح مبيتها
نافورة الطفولة
وبركانها المتشكل
موسيقاك
وله
العاشق في الوجد
وحين يستكين
الصمت

أستل الذهب
إشارة الكلام
ومن فضتك الأصابع
تتقطر الحياة
ماء
كم حملْناك
أسماكا وأحلاما
وماء
وأروينا
أمواجك
الحياة تقلباتها
كم قذفناك
حجرا
أنت منحتنا
اياه
وكم رميناك
شعرة الغرق
الأخيرة

أرواحنا
يابسة مثواها
بين الخشب والزرقة
لهذا تجشأنا
الرحيل والبقاء
مهزومين ومنتصرين
أعناقنا قيد
حريتك الشفافة
كاللمعان
نقطع بها الطريق
بين
الوصول ودونه
لهذا منحنا
أنفسنا النظرة
والأجنحة
وتشابه علينا
الرمل
بين الماء ونقيضه





«زوجة من أجل الصاحب»

للكاتب الهندي

«خوشوانت سينغ» Khushwant Singh

تقديم وترجمة: محمد المزديوي★

ولد سنة ١٩١٥ ويعتبر اليوم واحدا من أهمّ الكتاب الهنود وأكثرهم مقروئية واحتراما في بلده. وقد اكتسب هذا الكاتب شهرة استثنائية منذ صدور روايته الشهيرة «الطريق إلى باكستان» والتي ترجِمَت إلى اللغة العربية. وبالإضافة إلى هذا، فقد ألّف أعمالاً باذخة مِن أهمّها: «دلهي» و«لن أسمع العندليب». ويُعتبر هذا الكاتب من المَرَح بمكان، بحيث إنّ كتابته الأتوبيوغرافية تُقرأ على نَفَس واحد.

نقرأ له: «عاشَ أبَواي طويلا. مات أبي في التسعين من عمره، بعد أن شربَ كأس «سكوتش». تبعته أمي بعد ثماني سنوات من وفاته، حين كان عمرها خمسة وتسعين سنة. وقبل أن تدخل في غيبوبة، كانت آخرُ طَلَبَاتها، وبصوت خافت، بالكاد يُبِينُ، كأس «سكوتش». ناولوها الكأس. شربته ولم تتكلم بعدَهُ أبدا. أتمنى حين يأتي دوري، أن أكون قادراً على رفع كأسي وأن أفرِغَهُ في جوفي من أجل سفري الطويل(الموت).

كارما

نَظَر السَّير «موهان لال» في مرآة قاعة الانتظار للدرجات الأولى في المحطة. ومن البَدَهِيّ فإنّ هذه المِرآة من صنع هنديّ. فالأوكسيد الأحمرُ خلف الزجاج انتقل إلى أماكن عديدة، وعَبَرَت خُطُوطٌ طويلة من الزّجاج شبه الشفّاف مَسَاحَتَها. ابتسمَ السير «موهان» في المرآة بِمَظهرٍ فيه خليطٌ من الشّفقة ومن الاحساس بالتفوق.

همس في نفسه:

– «أنتَ مثل باقي الناس في هذا البلد: غيرُ فعّال وقذرٌ ومختلفٌ».

أعَادَتِ المِرآةُ ابتسامة السير «موهان».

قال:

«لا يبدو عليكَ، يا عزيزي، أنَّكَ سيءٌ. أنتَ مُتَمَيِّزٌ وفعّال، بل وأنتَ، كذلك، رجل أغرّ الطلعة. شَارِبٌ مُشَذَّبٌ ومُقَطَّعٌ، وبدلةٌ من نوع «سافيل راو» Saville Row ذات عُروة، وَأَرِيجُ ماء الكولونيا، وطِلْق وصابون مُعَطَّرٌ. نعم، يا عزيزي، أنتَ لستَ سيئا على الإطلاق».

نَفَخَ السير «موهان» بطنه، وصَقَلَ ربطةَ عنقِهِ المدرسيَّةَ من نوع «باليول» Balliol من «أوكسفورد» Oxford للمرة الألف وقام بتَحِيّة المِرآة قبل أن يُغادِرَها.

★ كاتب من المغرب يقيم في باريس

ألقى نظرةً خاطفة إلى ساعته. تحقق من أنه ما زال يملك الوقتَ لِشُرب كأس صغير بسرعة.

- «هلْ يُوجدُ أحدٌ مَا هُنَا؟»

ظهر خادمٌ بخِلعة بيضاء من خلال باب مُشَبَّكَةٍ.

- «قَدْرٌ صغيرٌ!» قال السير «موهان» بلهجة آمِرَة وهو يَتَسَاقَط على مقعد كبير من الخيزُرَان، وتجشَّأ.

خَارِجَ قاعة الانتظار كانت حوائجُ السِّير «موهان» مُكَدَّسَة على طول السور. وعلى حقيبة حديدية رمادية صغيرة كانت تَجلِسُ «لاَشْمِي»، السيدة «موهان لال»، وهي تمضغُ ورقة من التنبول وهي تتروَّحُ بإحدى الجرائد. كانت قصيرةً وغليظة، كانت في سنّ الأربعينيات، وكانت تلبس «ساري»(٢) أبيض وَسِخا بحَاشيةٍ حمراء. على جانب أحد مِنْخَرَيْها كان يلمع خاتمٌ صغيرٌ مُزَيَّنٌ بالماس، وكانت لديها دَمالج ذهبية كثيرةٌ في مِعصَمَيْها. كانت منهمكةً في التحدث مع الخادم قبل أن يُناديه السِّير «موهان». وبمجرَّد ما أن انصرف الخادمُ حتى نادت على حَمَّال (آسيويّ) يشتغل في المحطة، كان عابراً.

- «أين تتوقف «الزينانا»(٣)؟

- «في أقصى الرصيف بالضبط».

بسط الحَمَّال عِمَامَتَهُ كي يجعل منها وِسادة، ورفَع الحقيبة الحديدية واضعا إياها على رأسه مُتّجها نحو أقصى الرصيف. جمعت الليدي «لال» قَصْعَتَهَا النحاسيّة ذات طوابق عدة وسارت خلفه. توقفت السيدة في الطريق أمام بَسْطَة بضائع كي تملأ علبتها الفضية بأوراق التنبول، ثم لحِقتْ بالحمَّال. جلستْ على الحقيبة الحديدية التي وضعها الحمّال على الأرض، وطَفِقت تثرثر معه:

- «هل تغُصّ القطارات بالناس على هذه الخطوط؟»

- «كل القطارات، في أيامنا هذه، غاصّةٌ، ولكنكِ سَتَجِدين مكاناً في مقصورة النساء «زينانا»».

- «إذاً فَمَا عَلَيَّ سوى أن أتخلّص من هاجس الأكل».

فتحت الليدي «لال» قصعتها النحاسيّة، مُخرِجَة منها ما هيّأته من الطعام. وبينما كانت منهمكة في الأكل كان الحمّالُ القاعد على أمامها يرسم خطوطاً على الحصى بأصبعه.

- «هل تسافرين وحدكِ يا أختاه؟»

- «لا، أنا مع زوجي، يا أخي. وهو موجود في قاعة الانتظار. ويسافر في الدرجة الأولى. فهو وزيرٌ (من علية القوم)؛ ويلتقي بكثيرٍ من موظّفي الدولة، ومن الإنجليز في القطارات، وأما أنا فلستُ سوى امرأة عادية من البلد. لا أتحدث باللغة الإنجليزية وأجهل عاداتهم؛ ولهذا فأنا أسافر في مقصورة النساء من الدرجة الثانية».

وَاصلَت «لاشمي» الثرثرة بمَرَحٍ. كانت تُحِبّ التحدث مع الناس، ولكن لم يكن معها أحدٌ لتناول الحديث. فلم يكن زوجُها يملكُ، أبداً، وقتاً فارغاً يُكرِّسه لها. كانت تسكن في الطابق الأول من المنزل في حين كان هو يسكن في الطابق الأرضيّ. ولم يكن يُحِبّ أن يرى فقراءَ الناس الأُمّيين من عائلته وهم يجوبون بيتَهُ، فَهُم لذلك لا يأتون أبداً. يكتفي بإعطائها أوامِر باللغة الهندوستانية برنّات إنجليزية فتُطيع باستكانة. يصعد عندها من حين لآخَر، ولا يلبث عندها إلاّ بضع دقائق. ولكنّ هذه الزيارات الليلية لم تُؤتِ ثمارها بعدُ.

هبطت الإشارةُ ورنَّ الجرَسُ، مُعْلِناً اقتراب القطار. أسرعت الليدي «لال» في التهام الطعام. نهضتْ من جلستها وهي تمصّ نَواة الشُّوْتِني بالمَنْغَا. صدرت عنها تجشئةٌ طويلةٌ ومجلجلة وهي تتجه إلى صنبور الماء العمومي كي تَتَمَضْمَضَ وتغسل يديْها. بمجرد ما أن انتهتْ من هذه الوضوءات مَسَحتْ فمها ويدَيْها بالجزء المتدلّي من ثوبها السّاري وعادت صوب حقيبتها الحديدية، وهي تتجشأ وتشكر الآلهة على نعمة هذا الغذاء اللذيذ.

ولج القطار البخَاري إلى المَحَطَّة. كانت «لاَشْمِي» في مواجهة مقصورة «زينانا» الفارغة تقريباً، الموجودة بالقرب من مقصورة مؤخرة القطار المُخَصَّص لِحُرّاس القِطار. وأما باقي القطار فقد كان غاصّا بالمسافرين. رفعت السيدةُ جِسْمَهَا القصير والسمين والمُعيق، وأدخَلَتْهُ من خلال الباب وعثَرت على مكانٍ بالقرب من النافذة. أخرجتْ طَرَفاً من ورقة مالية من فئة ٢ أناس

من عُقْدة في ثوبها ومَنَحتْها للحمّال. بعدها فتحتْ علبة التنبول، وأعدّت لنفسها ورقتَيْن من العجين الأحمر والأبيض، سحقتْ نواة التنبول وحبّات القاقلّة (الهال). أدخلتْ كلّ هذا الخليط في فمها حتى انتفختْ وجنتاها معاً. ثمّ وضعتْ معطفها على يديها وظلتْ جالسة تتأمّلُ حركة وجلبة الجمهور على الرّصيف.

لم يُعكِّرْ وصول القطار من دَم السير «موهان» البارد. فقد واصَل احتساء كأس الويسكي، وطلب من الخادم أن يُعْلِمَهُ عندما تكون حوائجُهُ موضوعةً في مقصورة الدَّرَجَة الأولى. فقد كان التهيّجُ والإثارةُ والعَجَلَةُ تعبيرا عن تربية سيّئة، بينما كان السير «لال»، بطبيعة الحال، ذا تربية جيدة. كان يريد أن يكون كلُّ شيء (tichety-boo)(٥) وفي منتهى الأناقة وفي كامل النظام. فخلال السنوات الخمس التي قضاها السير «لال» في الخارج حصل على طرق وعادات الطبقات الاجتماعية العليا. فقد كان، نادراً، ما يتحدث اللغة الهندوستانية. وحين كان يَحصُلُ له أن يتحدثها، فقد كانت لكْنَتُه شبيهةً بإنجليزيٍّ: فَلَمْ يكُنْ يستخدم إلاّ الكلمات الضروريّة والتي تخترقها رنّات إنجليزية. ولكنه كان يستمتع بإنجليزيته المُنْجَزَة والمتأنّقة التي لم تَكُنْ أقلَّ من إنجليزية «أوكسفورد». كان يعشق تبادل الحديث، ومثل رجل إنجليزيّ مُثقَّف، كان قادراً على التحدث عن أي موضوع وعن أي كِتاب وعن أيّ سياسة وعن أيّ شخصية. وكم من مرّة تناهت إلى سمعه أصوات إنجليز وهم يقولون عنه إنه يتحدث الإنجليزية مثل أي مُواطِن إنجليزيّ.

تَساءَل السير «موهان» حول ما إذا كان سيسافر وحده. فقد كانت توجد بالمدينة ثكنةٌ عسكرية. وربما سيَتَوَاجَدُ ضبّاطٌ في القطار. كان قلبُهُ يَهيج عند فكرة بدء حديث سيكون له وَقْعٌ ما. لم يكُن يُبِينُ أدنى طمع في التحدث مع الإنجليز، كما هو شأنُ الهنود. لم يكن يتحدّثُ بصوتٍ عالٍ ولا بطَريقة عدوانية وعنيدة ولَجوجة كما يفعل الهنودُ. وَاصَل الاهتمامَ بما كان يفعل برباطة جأش لا تتزحزح. انزوى في ركن المقصورة بالقرب من النافذة وأخرج نسخة من صحيفة «التايمز».Time طواها بطريقة تسمح ببُرُوز العنوان بالنسبة للآخرين في الوقت الذي كان فيه منهمكا في إنجاز الكلمات المتقاطعة. فجريدة «التايمز» لن تتأخر في إثارة الانتباه. أحد الرُكّاب ربما سيطلبُ استعارَتَهَا منه، حين سَيضَعُها جانباً بِحَركَةٍ يُفْهَمُ منها أنّ لِسَان حالِهِ يقولُ «لقد انتهيتُ منها!». ربما سيَتَعَرَّفُ أحدُهُم على ربطة عُنُقِهِ حينما كان طالبا في ثانوية «باليول» Balliol، والتي كان يَضَعُهَا على عنقه دائما أثناءَ السَّفَر. ستفتح هذه الأشياء مَنْظَراً شامِلا يقود إلى الانفتاح على عالم سحريّ وعجيب، على المدرسة وعلى «أوكسفورد» وعلى مُدَرِّسيه وعلى أساتِذَتِهِ الجامعيين وعلى مباريات الكرة المستطيلة «الروكبي» وعلى مسابقات الزوارق. وإذا ما فشلت قضية ربطة العنق وصحيفة «التايمز»، فإنّ السير «موهان» سيصرخ: «هَلْ يُوجَد أحدٌ مَا هنا!» للنادل كي يُحضِرَ لَهُ «سكوتش»، فالويسكي يَتَلاءَمُ، بشَكل دائم، مع الإنجليز! ثمّ يُتْبِع هذا بحَاملة السجائر المصنوعة من الذهب والتي يملأها السير «موهان» بالسجائر البريطانيّة. سجائر بريطانية في الهند؟ كيفَ استطاعَ الحصولَ عليها؟ حينها سَتَنْفَلِتُ ابتسامةٌ متواطئة من السِّير «موهان». بطبيعة الحال، بكلّ سرور. ولكن هل سيستطيع هذا المُسافر البريطانيّ أن يكون وَاسِطَة كي يُشارِكَ عزيزتَه بريطانيا العجوز الشعور والعاطفة؟ خمس سنوات من مَحَافِظ رمادية، من المَلابس، ومن السِّتْرات الرياضية، ومن الويسكي مُضَاعَف المخلوط بالماء، ومن العَشاءات في «إينس أوف كورت» Inns of Court والليالي مع مومسات «بيكاديلي».Piccadilly خمس سنوات من حياة صاخبة برّاقة مليئة جدّا. إنّ قيمتها أكبرُ من قيمة خمس وأربعين سنة في الهند مع مُواطِنِيهِ، هؤلاء الوَسِخِين والسُوقيّين وهذه التفاصيل السافلة والدنيئة كيْ يتَوَجّهَ نحو النّجاح، وزياراته الليليّة في الطابق الأوّل ولقاءاته الجنسية السريعة جدّا مع «لاشمي» العجوز والبدينة والتي تَنْضَحُ بالعَرَق وبِرائحة البَصَل النَّيِّء.

أرْبَكَ الخادمُ أفكار السير «موهان» حين أعلنَ له وضع

حوائج الصاحب(٦) في عَرَبةٍ في الدرجة الأولى بالقرب من القاطرة. التحقَ السير «موهان» بعربته في مشية مدروسة. وكمْ أُصِيبَ بالذهول حين وَجَدَ المقصورةَ فارغةً. أَصْدَرَ تنهيدةً، وجلَس في ركنٍ وفتح نسخته من صحيفة «التايمز» التي كان قد انتهى من قراءتها مرّات ومرّات.

نظر السير «موهان» عبر النافذة إلى الرصيف العاجّ بالبشَر. أَشْرَقَ وجهُهُ حين أبصَرَ بريطانيَيْن يتنقلان من مقصورة إلى أخرى، بحثا عن مكان. كانت حقيبتاهما مشدودتَيْن إلى ظهْرَيْهِمَا، وكانا يتمشّيان بخطى ثابتة. قرَّرَ السير «موهان» أن يستقبلهما في مقصورته بالرغم من أنه لاَ يَحِقُّ لهما السَّفر في الدرجة الأولى. سوف يتحدث مع الجابي.

وَصَلَ أحدُ الجنود إلى المقصورة الأخيرة، مرَّرَ رأسه عبر النافذة. فلاَحَظَ مقعداً شاغرا، فصاح:

– «زبيل» يوجد مكان هنا!»

التحق به رفيقه، نظر هو الآخر ولَمَحَ السير «موهان».

تمتم في اتجاه رفيقه:

– «أَخْرِجْ هذا الزنجي الصغير من هنا!»

فَتَحَا البابَ واستَدارا نحو السير «موهان» الذي كان وجْهُهُ مُوَزّعاً ما بين ابتسامة واحتجاج.

صاح «بيل»:

– إنّ المقعد محجوزٌ!

قال «جيم» وهو يشير بإصبعه إلى القميص الكاكي:

– المقعد محجوزٌ. الجيش.

حاول السير «موهان» أن يَحْتَجَّ بِلَكنة أوكسفورد:

– «أعتقد، أعتقد. بكل تأكيد...»

تَوَقَّف الجنديان. كانت اللكنةُ تَرِنُّ تقريباً مثل كلام الإنجليز، ولكنّ الجُنديَيْن كانا واثِقَيْن جِدًا من نَفْسَيْهِمَا بحيث لم يُصَدِّقَا أُذُنيهما المُنْتَشِيَتَيْن. صفَرت القاطرةُ ولَوَّحَ الحارسُ بِعلَمٍ أخضرَ.

جمع الجنديان حقيبة السير «موهان» وأَلْقَيَا بِهَا على الرَّصيف. ثم أَتْبَعَاهَا بكظيمته(قارورة حفظ الحرارة)، وبفوطته وبصحيفة «التايمز». كان السير «موهان» ممتَقِعاً من الغضب والغيظ.

صاح السير «موهان» بصوت كَسَّرَهُ الغضبُ:

– «هذا أمرٌ لا يُصَدَّقُ، لا يُصَدَّقُ! سوف أُوقِفُكُمَا. أيّها الحارس، أيها الحارس!»

تَوَقَّفَ «جيم» و«بيل» من جديد. كان صوت «موهان» يرنّ مثل اللغة الإنجليزية، ولكنه كان نوعا من لُغة إنجليزية أرستقراطية في نَظَرِهِمَا.

قال «جيم» وهو يَضْرِبُ السير «موهان» في وجهه:

– «أَغْلِقْ فَمَكَ!»

أَصْدَرَت القاطرةُ صفيراً آخرَ قصيرا، فتَحَرَّكَ القطارُ. أَمْسَكَ الجنديان بِذِراعي السير «موهان» وأَلْقَيَا بِهِ بعيداً عن المقصورة. ترنَّح إلى الخلف وتعثَّر على فوطته وسقط على حقيبته.

– كوكو ريكو!

ظلَّتْ رِجْلاَ السير «موهان» ملتصِقَتَيْن بالأرض وفقدَ القدرة على الكلام. ثبَّتَ بعَيْنَيْهِ أضواءَ القطار المتراقصة التي كانتْ تَمُرُّ على طُولِ الرَّصيف على إيقاع متصاعد. المقصورة الأخيرةُ ظهرت بضوء فانوسها الأحمر وبالحارس الذي كان واقفا خارج المنصّة المُسَطَّحَة الخلفية، والأعلامُ بِيَدِهِ.

في مقصورة «زينانا» كانت تجلس «لاشْمِي»، البدينة، مرتاحةً، بِخَاتَمِهَا في أنفها، الخاتَمَ المُزَيَّن بالماس الذي كان يلمع على مصابيح المحطة. كان فَمُهَا مملوءاً بِرِيقِ التَّنْبُول، الذي كانت قدْ تَبَضَّعَتْهُ كيْ تُبْصِقَهُ بمجرد ما يغادر القطارُ المحطة. وبينما كان القطارُ يُضاعِفُ من سرعته على طول الجزء المضاء من رصيف المحطة، كانت الليدي «لال لاشْمي» تُبْصِقُ وتُرْسِلُ قذيفةً مِن رِيقٍ أَحْمَر يَتَطَايَر مثل رِيشَةٍ.

الهوامش

١– كارْما: قدر، جبرية: عقيدة أساسية في الديانة الهندية تقول بأنّ كلّ عمل أو تصرف يَصدر عن الإنسان هو مُقَدَّرٌ له.

٢– لباس قومي هندي.

٣– مقصورة مخصصة للنساء.

٤– نبيل، كان يدلّ في الماضي على وزير «الماهاراجاه».

٥– تعني: على ما يُرامُ.

٦– كلمة تعني: الرجل المهمّ. وهو هنا بطل هذه القصة.

رحلة الصيف

أحمد الرحبي★

الواحة

نقطة كثيفة من الظل والاخضرار ، جنة وارفة الظلال كثيفة الخضرة ، تعيش وحدة متعبدة وسط محيط من تضاريس الهضاب الجبلية القاحلة .

ولتعتاد العيش ضمن الإمكانيات الشحيحة التي توفرها الطبيعة القاسية في مثل هذه التضاريس ، كان لا بد لها من أن تتحلى بقناعة المتصوفة وكفايتهم باليسير من الزاد فهي ترتبط ارتباطاً مشيمياً بخيط فضي من الماء ينحدر إليها من أحد السفوح القريبة يتهادى بقطراته الواهنة ليصب بعد أن تأخذ الشمس نصيبها منه بالتبخر في البساتين والحقول هو بمثابة قربة الماء التي تعتمد عليها الواحة .

الحاجز

يتمدد مستلقياً عريضاً ضخماً بجسمه الهائل الكبير عالقاً هناك كأفعى عملاقة تقضي بياتها الشتوي يزاحم المكان بحجمه العملاق يسد المنافذ يحاصرها بحضوره الكثيف.. قبل ذلك قبل أن يفترش حيز المكان ويشغله بكثافته الثقيلة ويظل لابثاً مهيمناً باسطاً سطوته على روح المكان كان يمتد المكان فسيحاً متمتعاً برحابة تعانق الضفاف فكانت قبل ذلك هذه الضفاف شرفات غناء للحلم مسكونة بترديد أغنية الطير وصوت الثغاء وخرير المياه، لقد استيقظت الواحة ذات صباح على صوت البلدوزرات والآلات الثقيلة تحيل هدأة المكان إلى جوقة نشاز تضج بهدير المحركات وصخبها الذي يصم الآذان في الوادي قبالة الواحة، حيث شرعوا يصنعونه ينشئون بدنه جسماً من أكوام التراب والكنكريت وألواح الخرسانة حاجزاً يفصل الواحة عن فعل معانقتها الأزلي الحميم للوادي سوراً أعلوه حتى عنان النخيل يكسر المعانقة بين الواحة والوادي، فتتوارى الواحة خلفه كسيرة القلب حزينة معزولة عن محيطها وواديها الدافق بالماء النابض بالخصب في رحمها، في المكان الذي كان مستقراً رحباً لجيران الواحة الصيفيين الذين يتوافدون في كل صيف إلى جوارها يستقرون في أكواخ من السعف على امتداد ضفة الوادي قبالة الواحة، واديها المتدفق المتفايض بالغدران وبرك المياه في مجراه ، المشهورة به كعنوان جميل حل هناك جسماً بشعاً ثمرة سفاح الهندسة والحلول الفنية الغائية مع الطبيعة وبكورتها التي لا تقبل المساس والتدخل إلا في أضيق الحدود لقد صنعوه عجلاً له خوار، أشادوه وأعلوه وعمدوه بالإسفلت، فإذا به يستحيل حية تسعى بالشر تزنر الواحة تخفر بالموت .

الرحلة

عندما يحل الصيف الحار يغدو المكان بجوار الساحل صعباً لا يطاق من أثر الرطوبة الخانقة التي تحل بكثافة خلال الصيف بطوله، عند ذاك يستبد بنا حنين مشبوب إلى ظلال واحات النخيل في الداخل المنزرعة هناك وسط الهضاب الجبلية لسلسلة جبال عُمان، النابتة على ضفاف الأودية الخصبة المنحدرة من أعالي هذه الجبال، يستحثنا الحنين كلما أتى الصيف إلى هناك تقودنا حاجتنا إلى الاصطياف والهرب من الحرارة الخانقة في هذا الفصل الطويل الشديد الحرارة، ننتقل بعد أن تكون المدارس قد أوصدت أبوابها بنهاية العام الدراسي على مشارف الصيف، في هجرة تأخذ على مجرى العادة السنوية لعائلات كثيرة تقطن الساحل، هجرة موسمية لها

★ قاص من سلطنة عُمان

طقوسها الاجتماعية والاقتصادية وليس انتقالا مجرداً فحسب من مكان إلى آخر، بل أن هذه الهجرة التي تعود ممارستها كاعتياد موسمي إلى قرون طويلة من الساحل إلى مناطق جبال الحجر هي في أعماقها ومضامينها كظاهرة اجتماعية مازالت تتواصل وتسجل حضوراً لافتاً، تعد شكلاً من أشكال التواصل والتكامل الاقتصادي والاجتماعي والسكاني في المجتمع العماني ما بين إقليمين مختلفين متمايزين في تركيبتهما السكانية والنشاط السكاني، واختلاف التضاريس والطبيعة والبيئة لكل أقليم.

بعد أن نفرغ من كد الاختبارات المدرسية في آخر العام ومع ظهور بوادر الصيف بشكل محسوس حيث ندخل معاناة النهار الصعبة مع شمس لاهبة تنسكب بأشعتها المحرقة فوق الرؤوس واشتعال الجدران والحوائط والسطوح وكل جسم بالحرارة الشديدة في أرجاء المكان، مع كثافة شديدة من الرطوبة التي تكتنف المكان وتحيله أشبه بحمام بخار، مع ظهور هذه البوادر لغلبة الصيف وتمكنه واستوائه في مكانة راسخة في الجو يستحثنا ذلك استحثاثا ملحاً يدفع إلى مغادرة المكان في هجرة صيفية يقوم بها بالأخص النساء والأطفال وصغار السن من الأسرة ويظل الرجال لمتابعة أعمالهم ومتطلبات تحصيل الرزق اليومي.

فكان التجهيز لهذه الهجرة يأخذ متعة خاصة لدينا نحن صغار السن وذلك بمشاركتهم في توضيب الأمتعة وإحضار الأغراض والمتطلبات الأخرى التي تكون الحاجة إليها ضرورية في مكان انتقالنا والتي جلها في الحقيقة كميات من الأسماك المجففة والمملحة وهي تعد وجبة ضرورية في الصيف فيجري حمل كميات منها ليس بقصد الاستعمال وحده فحسب لكن ولأنها وجبة صيفية فانها تشكل هذه الأسماك من الهدايا المناسبة التي نحملها معنا في انتقالنا إلى الواحات فيجري تقديمها إلى الأهل والأصدقاء هناك وهم يتقبلونها بامتنان كبير في انتظار الفرصة للرد على هذه الهدية في مثل ثمانتها وقدرها.

كان أمر الهجرة هذه تتحدد الحماسة إليها من عدمه انطلاقا من كثافة الأمطار والسيول والأودية التي حظت بها مناطق الواحات في الداخل ، في الموسم الشتوي ومظاهر الخصب التي باتت تخلفها هذه الأمطار والسيول هناك ، إذ تتحدد الهجرة حسب توافر هذه المظاهر من الخصب في نطاق الواحات وفي مجاري الأودية وضفاف مجاري السيول فتتخم عند ذلك بفعل موسم شتوي مطير قنوات أفلاج الواحات والأودية والضفاف بالمياه الغزيرة المتدفقة وسط البساتين الخضراء في الواحات وفي مجاري الأودية على شكل برك عميقة وغدران جارية على طول مجرى الوادي، مما يشكل كميات هذه المياه المتدفقة الغزيرة عاملاً ملطفاً مهماً لحرارة الصيف الشديدة والقاسية التي تسكن الجو والذي يكون مظهره(الصيف) الحاد والقاسي هناك في الواحات الهواء الجاف الشديد السخونة بالإضافة إلى الشمس المحرقة التي تسلط سياط أشعتها المحرقة على النهار بطوله، فيغدو خلو المكان حينها من هذه المسطحات المائية المتدفقة، محرقة حقيقية يطال لهيب نارها الحيوان والبشر والشجر والحجر، فيصبح عندها مناخ الساحل برغم رطوبته الخانقة أكثر احتمالا أو أسهل للتكيف في تحمل حرارة الجو فيه.

كانت تشكل لنا هذه الهجرة الصيفية نحن الأطفال نزهة ممتعة نقضي خلالها إجازتنا الصيفية، ننتظرها بفارغ الصبر بعد قضاء سنة دراسية كاملة من كد الدرس والفروض والواجبات المدرسية حيث كانت تحركنا لواعج شوق ولهفة لمسارح اللعب والعبث البريء هناك كنا نصرف جل النهار له هانئين جذلين بهذا اللعب والعبث بين الغدران

المائية المتدفقة والبرك العميقة في الوادي وبين بساتين وحقول الواحة التي تنتشر فوق رؤوسنا بنخيلها وأشجارها الوارفة مظلة كبيرة تحجب لهيب الشمس وتلطف الجو الحار.

بالإضافة إلى ملاك المقاصير والبساتين في الواحة الذين يسكنون الساحل والذين يحافظون على اتصال وتواصل مع مناطقهم الأصل (البلاد) والذين يعتبرون الصيف فرصة لتنفيذ هذا التواصل وتجديده اجتماعيا، حيث يسكنون وسط مقاصيرهم وبساتينهم كل الفترة التي يمضونها من الصيف، هناك القادمون للاصطياف هرباً من شدة حرارة الصيف على الساحل من سكان الساحل أصلاً والذين لا يمتون بصلة بمجتمع الواحة، يلجأون إلى الواحات في الصيف ويكون مستقرهم في الأغلب على ضفاف الأودية قبالة الواحات، حيث ينتشر تواجدهم في أكواخ من السعف مؤقتة تقام على عجل، مشكلين بذلك مجتمعاً صغيراً بجانب مجتمع الواحة، تمتد مرافق سكناه على طوال ضفة الوادي وهم في أغلبهم الأعم من الأجيال الذين يمتازون بجدة ارتباطهم بالساحل أصلاً، القادمون عبر البحر من ناحية الشرق، وهم بحكم هذه الجدة تنطق عادات الموطن الأصل في أفعالهم وممارساتهم أو تغلب عليها غلبة طاغية وكذلك هم في حديثهم، إلى جانب العربية لهم لسان موطنهم الذي قدموا منه ونظراً لاعتياد لجوئهم إلى الواحة في كل صيف فأنهم باتوا يرتبطون مع سكان الواحة بارتباطات وأواصر علاقة اجتماعية قوية فهم بطبيعتهم طيبون واجتماعيون .

وقد أتاح ترحيب أهل الواحة بهم وتقبلهم المضياف لهذه الجيرة الموسمية الطيبة لديهم أن تثمر ناحية الارتباط بالمكان ارتباطاً حميماً، فبعض منهم من العائلات بعد طول تردد في كل صيف خلال سنوات متوالية طويلة للاصطياف في الواحة، استقر بهم المقام بشكل نهائي و اصبحوا مشاركين مشاركة متكافئة للسكان الأصليين في امتلاك مقاصير وبساتين وبيوت خاصة بهم رسخت مكانتهم الاجتماعية في أذيال النسيج الاجتماعي لمجتمع الواحة الصغير.

هجرة الصيف هذه التي كانت ديدن أهل الساحل حتى منتصف ثمانينات القرن الماضي في حرص على الاعتياد بشكل ثابت في الانتقال مع قدوم الصيف من الساحل إلى ريف الواحات من المناطق الجبلية في داخل عمان، كانت ممارسة بذلك الزخم وتلك الكثافة، لأن مكانة الواحة والمجتمع الريفي بشكل عام لم تتضعضع بعد بالنسبة للإطار العام للسكان وفقاً لشكل الحياة المستقرة عليه عادات المجتمع وحراكه الاجتماعي ونشاطه الاقتصادي الممارس وفقاً لهذا الحراك و الناتج عنه كإفراز طبيعي، فقد كانت الواحات ومجتمعاتها الريفية والعادات والشكل الاقتصادي الزراعي المرتبط بها، تشكل مكانة راسخة في المجتمع العماني قبل أن يتعرض هذا المجتمع في بناه وتركيبته السكانية لمتغيرات اجتماعية واقتصادية متسارعة نحت به إلى أن يتحول إلى الشكل المديني على الأقل على مستوى الوظائف والأعمال الحكومية التي اتجهت إليها الأكثرية الغالبة من السكان واعتمادهم عليها في مقدراتهم الحياتية الأمر الذي أدى بالتالي إلى أن تأخذ المدينة في مقابل الريف ومجتمع الواحة محور استقطاب لا يقاوم له مغريا ته ، مشكلا هذا الاستقطاب نزيفاً يسفح قطاعاً واسعاً ومهماً من التركيبة السكانية في الواحات ، ناحية المدينة ، وضموراً بالتالي لأشكال النشاط الزراعي الريفي التقليدي الممارس والمهن التقليدية المرتبطة به وضمورا في الأخير نتيجة لذلك الاقتصاد الزراعي الريفي المرتبط بهذا النشاط .

مساءات محشوّةٌ بالانتظار

عبدالعزيز الفارسي*

مساء البداية:

لو يلتفتُ هذا الشاب الوسيمُ إلى الوراء، لاكتشف أن فوّهة مُسدّسٍ محشوٌّ بالرصاص والغضب تكاد تلامسُ ظهره. لكنه لن يلتفت، فهو مُنهمكٌ في إصلاح وضع الخنجر العماني ليكون تماماً في الوسط، ورش دهن العود على الثوب المُعدّ خصيصاً للزفاف. ومن ثم، فإن الواقف خلفه تماماً ويتظاهر بتنظيف «البشت» باليد اليسرى، بينما يمينه تصوّب المسدّس خلسة للظهر ليس إلا حَمَاه. بتعبير أدق ليس إلا من سيكون حَمَاه فعليّا بعد ساعة.. أي في تمام الحادية عشرة من مساء الخميس الموافق للتاسع من جمادى الأولى. وهي نفس الليلة التي يتوافق فيها – كما قال المطوّع علي بن ناصر – نجما الشاب الوسيم وعروسه ويستطيعان إتمام الزواج فيها دون عوائق.... ولقد انتظرا هذه الليلة ثلاثة أشهرٍ وعشرين يوما، وأرسلا الدعوات الصادقة لله ألا يموت قريبٌ أو جار لهما قبيل هذه الليلة أو فيها.

تظاهر الحما – كبير تجّار البلدة – بإزالة العوالق من البشت، ومرّر يده على كتف الشاب الأيسر الذي ابتسم وقال دون التفات:

– كيف تراني يا عمي؟!!

– زين.. وزين الزين.

وبين السؤال والإجابة نما الصمت في القلبين، وسبح كل منهما في عالمه، بينما يد الحما اليسرى على كتف الشاب، ويده اليمنى تحمل المسدّس يوشك أن يلامس ظهر البشت.

مساء الشاب الوسيم:

الآن يا كبير التجار؟!.. الآن تقولُ لي: « زين.. وزين الزين»؟!!. ها أنت ترضى بالهزيمة، ولا حل أمامك إلا التسليم. أين رفضك لي؟!!. ذهب أدراج الرياح. أتذكرُ يوم جئتك وأبي نخطبها منك؟!. أتذكرُ ما فعلت بنا؟!... قرّبت لنا التمر والقهوة، فيما أرسلت ابنك خلسة ليأخذ نعْلي أبي ويريهما ابنتك. قال لها: « أنظري إلى نعْلي من تريدينه حما لك. قيمتهما ريال واحد وتحملان نصف قاذورات شناص، والنصف الآخر في قلبه». من أين لابنٍ لم يتجاوز عشر سنين من العمر أن يقول هذا؟!. أنت علّمته وحفّظته ليقول.. وابنتك الفطنة لم تزد على أخذ النعلين وضربت بهما خدي ابنك.. فكأنها ضربتكما معا. الحُبُ يعمي يا كبير التجار. مالك الذي جمعته طيلة العمر لم يمنع ابنتك من الوقوع في غرامي. رفضتْ كل الذين تنافسوا عليها من تجار وضباط وأطباء ومهندسين وأصرّت على الاقتران بي فهل استطعت منعها؟!. قلتَ لها: « سأقتلك». ردّت باستخفاف: «افعل. لن أخسر شيئا. أنت الخاسر الوحيد». بالغتَ في المهر لتبعدني عن طريقك، فاستدانت واعطتني المهر. قالت لك: «إن لم تزوجني إياه، سأهرب معه، وسأعقبك فضيحة ما بعدها فضيحة. سيقولون: ألهى التاجر جمع المال، فلم يؤدب بناته». حتماً ستوافق. الحياة عندك صفقات، وفي هذه

* قاص من سلطنة عُمان

الحالة ستبحث عن أقل الخسائر: تزويجي. يدك التي تداعب كتفي ترتجف. لا تملك غير ذلك. ماذا فعلتَ بعد؟!.. حرّمت على أولادك اصطحابها لسوق الذهب، فأوقفتْ سيّارة أجرة وذهبت بنفسها إلى صحار. جهّزت نفسها دون مساعدة من أحد. لِمَ كل هذا يا كبير التجّار؟!. ألانها أحبتني؟!. ألأني لستُ صفقة رابحة كزيجات أولادك؟!. أموالك التي تكنزها إنما تكنزها لغيرك. أشتهي لو أستل هذا الخنجر، فأغمسه في قلبك المملوء حقداً وغلاً للناس. لكني لن أستعجل لأنك ستموت كمداً....ستموت وسيرثوك..سنرثك جميعاً: أولادك وبناتك وأولادي وأنا.. إليّ يا دهن العود.. تعال إلى عنقي وسجِّل هذا النصر.

مساء كبير التجار:

طلقة واحدة وسأهزمكم: أنت وأباك وكل خيالات المتسلّقين أمثالكما. طلقة واحدة وسينتهي الكابوس. زوّدت المسدس بكاتم صوت، كما زوّدتُ حزني وألمي بكاتم صوت طيلة أشهر. قبل سنين قالت أمك تمازح زوجتي: « ما أجملهما معاً. ليتهما...»، ولم تستطع الإكمال لأن النظرة الغاضبة لزوجتي آنئذ أخرستها. مرّة لمّح أبوك برغبته في التقرّب إلي وملازمتي بقية العمر، فطردته من مكتبي. تواريتم زمناً وتظاهرتم بالنسيان، فنسيت. أخيراً جئت لتغوي ابنتي. في الأيام الأولى للتاريخ، كان عقل المرأة في (الجمجمة)، ثم سقطت عقول معظم النساء، فصارت في قلوبهن. تبّاً لقلبها الساذج. أما وجدت من حبيب غير هذا العاطل، وزير النساء الذي لم تعرف البلد مثله؟!!. مرّ على الأخضر واليابس. درس في الجامعة عشر سنين، حتى بعثت إدارتها برسالة تقول: «نُعلمكم أنه تم اعتماد تخرّجكم هذه السنة». راجعهم قائلاً: «لم أنهِ كل المقررات الجامعية بعد. يبدو أنكم أخطأتم». قالوا له: «لا.. لم نخطئ. قررت الإدارة إهداءك النجاح في تلك المقررات خوفاً من احتفالك بيوبيلك الفضي في الجامعة ». تبّاً لسذاجتها. ألم تجد غيره؟!. إيه يا وجه كبير التجار المخضّب شيباً.. إيه يا وجه الوقار. هكذا حرصت كل العمر على حماية ابنتك من أيّ مكروه، فأورثتك مكروهاً. إيه أيها الوجه.. إيه أيها الشيب. الآن سأنتقم. انتظرتُ هذه اللحظة طويلا. أطول من مرور الأيام الفعلية. كل دقيقة بشهر.

قلت: « سأبعثُ من يقتله قبل أن تتزوجه».. لم أبعث، لأن ذلك لم يكن لينتقم لكرامتي. يجب أن تموت بيدي، ويجب أن أتركها أرملة تموت ببطء قبل القضاء عليها نهائيا بحادث سيارة.

الآن، يا زير النساء: رشّ دهن العود على عنقك وتجهّز لملاقاة ملائكة العذاب، فقد طال انتظارهم لك.

مساء الاثنين:

لو يلتفِتُ هذا الشاب الوسيمُ إلى الوراء، لاكتشف أن فوّهة مُسدّسٍ محشوٍّ بالرصاص والغضب تكاد تلامسُ ظهره. لكنه لم يلتفت بعد، فهو مشغول بوضع اللمسات الأخيرة على عمامته الخضراء.

تسارعت أنفاس كبير التجار وهو يستعدّ للضغط على الزناد. شعر الشاب الوسيمُ بحرارة الأنفاس على قفاه فتوجّس خيفة. أنزل يده اليمنى إلى مقبض الخنجر بسرعة وقرر الالتفات بكامل جسده ليواجه حماه وجهاً لوجه....

رفرفة

بشرى خلفان*

تفردهما، تحركهما قليلا،تضمهما ثانية، ثم تميل بعنقها فيتكئ رأسها على الجانب الأيسر، تغمض عينيها كمن آثر النوم، لكنها ما تلبث أن تفتحهما ثانية وتنظر صوب السماء الممتدة أمامها نسيجا من الأزرق المنحل في تلاشي اللون نحو حلول العتمة، تتهادى باتجاه الحافة، تفردهما ثانية، يخفقان فترتفع، يخف الهواء فتعلو حتى تضيع نقطة في الغياب.

خولة على السطح تراقب حركة الحمامة، يتملكها الخوف حين تتراجع الحمامة وتغمض عينيها، يهزها الطرب إذ تنطلق، تنتشي بتحليقها، طارت الحمامة، فتحت لها باب القفص فخطت نحو البيدر الكحلي، مابقي منها غير الظل في عين الشمس المنطفئة، خرجت من حيز القفص الضيق إلى رحابة المجهول، بحركة صغيرة تدفع بالقفص ليسقط على أرض السكة ويتناثر منه الحب ويندلق الماء صانعا بقعة صغيرة، يشربها التراب على عجل، تتسلل نقرات الدفوف إلى دمها إذ تفعل ذلك، تنبت في قدميها فتنة الرقص، تسري إلى كامل البدن حتى تمس النشوة رأسها...طارت الحمامة وعندما ستعلم أمها بالأمر ستؤنبها كثيرا، لكنها ستخبرها بأن القفص سقط دون قصد منها وأن الحمامة شقت طريقها إلى السماء، وأمها التي تكتشف بسهولة كذباتها اللائي بلون الملح وطعمه، ستعرف بأنها فتحت باب القفص، وأنها عن عمد أفلتته وستعرف أيضا أنها اهتزت طربا وأنها :كادت، كادت.....

و ستندلق بتفاصيل الحكاية التي رددتها حتى كلت جدران البيت من الإنصات، كل التفاصيل الصغيرة الموسومة بالغضب والمرارة.

(كنت قد رجعت لتوي من المدرسة، عندما لاقاني وجه فرحانة، كان وجهها قد تخلى عن لونه الداكن وغشيته طبقة صفراء، بلون الكركم، سألتها ما بها، لم تجب ولكن عينيها أشارت إلى شبح أبي الذي توارى عند الباب، والذي استطال ظله على الأرض فجأة.

– أنت اليوم عروس.

ظننت أنه يتحدث عن مريلة المدرسة الجديدة.

– ستصبحين أجمل عروس عرفتها البلد.

أحسست بالحمرة تحرق خدي، فضحكت، لكنه لم يضحك، بل حدق في وجهي طويلاً، ثم استدار وخرج من الدار، نظرت في وجه فرحانة، فوجدته غائراً،ملتبساً، وكأن تفاصيله قد محيت. تم زفافي في اليوم التالي، قامت النسوة برسم نقوش حناء غريبة على كفي، أفهمنني أنها تعاويذ لحفظي من الجان، ألبست حلة من المخمل الأخضر الداكن، قالوا أصبحت عروساً، ضحكت، كنت سعيدة، أتلهى، كل ما كنت أدركه، هو البيت والمدرسة والشارع القصيرالذي يصل بينهما.

عندما قالت أمي إني زوجت البارحة، فرحت، فالزواج كما كنت أعرف صهلة، وثوب جميل وحناء، ودقات طبول، وزفة، وفرح. «آه يا أمي، لو أنك لمحت تلك النظرة في عيني الحمامة، لو لمحت تجلي الشغف في خفقات الجناح، أو تلك الخفة...تلك الخفة التي سبحت بها، كان الهواء ناعماً، أحسست به يداعب ريشها، أحسست به يداعب زغب البدن، وحتى النشوة التي أعترتها، كانت تسري في دمي كالموسيقى، كدقات الدفوف، كرنين الصاجات.»

و أدخلت عليه، لم أكن قد رأيته من قبل، تخيلته قريب الشبه بابن عمي، وسيما، قوي البنية، رائق الضحكة، لكن الرجل الذي أدخلت عليه كان هائلا، مدبوغ الوجه، حاد التقاسيم، ميت النظرة، وتخيلته العفريت الذي رسمت النساء الطلاسم في يدي ليبتعد عني.

أقفل الباب وتخلى الأهل، فمددت راحتي في وجهه، واجهته بالطلاسم، لكنه لم يختفِ، كانت ركبتاي ترتجفان، أغمضت عيناي لأتجنب نموه نحوي، وعندما فتحتهما، كنت ملقية على الفراش، وكان ثوبي قد انحسر إلى الأعلى، أحسست بألم حاد، تحسست جسدي فارتطمت باللزوجة الحمراء.

في الصباح جاءت فرحانة تحمل صينية الافطار، وجدتني على حالتي تلك فهرعت إلى أمي، كان النزف شديداً، جاء الطبيب، أمر بنقلي إلى المستشفى، لكن أهلي رفضوا؛ في نظرهم أي دم يخرج من جسد الانثى عار وجب تجاهله.

قامت العجائز برتق الثقوب وخياطة الجرح، كنت غائبة اطلق أنات صغيرة، لم أعرف مالذي فعله، أو من أين يأتي النزف تحديدا، لكن الألم كان حاداً، أحسست بجسدي مجوفا وفارغاً، وكأن بئراً بلا قرار تخترقني، أحسست بالحرقة تتمدد في

* قاصة من سلطنة عُمان

داخلي وطعم كالصديد يغشى لساني، طعم حاد، مر، طعم لم يزل مذاقه في فمي.

« وعندما هاجمني البلوغ، أخضعتني للتحقيق، هل سقطت على الأرض؟هل تقاطع ظل رجل مع ظلك وأنت عائدة من المدرسة، هل لعبت بخشونة في حصة الرياضة؟ أججت لاءاتي فيك الخوف، حتى تكرر الحدث، فعرفت أنه قد أصبح لخلخالي رنين، وأن الكحل في عيني لم يعد فقط لطرد الرمد.»

انتقلنا للمدينة، تركت قرية اهلي، ولم أبكِ، كانت الدموع تنز على خد أمي، وكان كبرياء أبي يلجمها، أما أنا فلم يرف لي جفن، لا أدري.....بينهم تملكني إحساس طاغ بالغربة.

«قلت أن هديل الحمامة مهما بلغ به الحزن فهو جميل، جميل حتى حافة الألم، لكن الشرخ امتد إلى صوتها، أصابها الوهن من ترديد نحيبك، فانقطعت عن البكاء، لجت عيناها بالسكون، ذلك السكون الموحش، الأقرب للعويل.»

و في المدينة أصبحت جارية مطيعة، أعرف كل واجباتي ولا أسأل عن شيء، أقضي نهاري مترددة كالصدى في غرف الدار الكثيرة الموحشة، وفي الليل أهرع إلى فراشي متجنبة أصابعه التي تتوغل في أنيني فتكتمه.

و حملت بك، تسعة أشهر من النزف الأبيض والأحمر، تسعة أشهر من الغثيان الصديدي البشع، كنت أفرغ جوفي كل دقيقة، حتى استبد بي النحول، وخشيَ علي من الإجهاض، لكنك تشبثت بتلافيف رحمي، كنت تريدين الحياة بقوة، تمنيت لوتسقطين فتريحيني وترتاحين،لكنك أبيت إلا أن تكملي شهورك التسعة وتخرجي للدنيا مكتملة بعد مخاض طويل...طويل.

«وكانت الحمامة إذ ما تزاوج الليل والنهار وأنجبا المغيب، تصهر ريشها الرمادي في أذيال الغيم المغموس في التبدل، ترتجف حتى يدركها الظلام، فيتحول هديلها إلى نعيق مبطن بالشوق، كانت السماء التي استحالت حزناً واسعاً وعميقاً تحتل عينيها، وكان القفص الذي منحته فريسة يتسلى.»

تمنيتك صبياً، قلت لو رزقني الله صبياً لهان البلاء، ولوجدت فيه العزة بعد الذل، والأمن بعد الخوف، كرهتك بادىء الأمر كما كرهت نفسي، لكنك خرجت للحياة ملفوفة في مخاطك اللزج وعندما جاء أهلي لزيارتي، وحضنك أبي، تبولت عليه، فقالت أمي هذه بشارة بصبي يأتي بعدها، بينما عبس وجه أبيك، وازداد سمرة، وغالبت أنا ضحكة مُرّة.

تعلمت محبتك منذ أن بذلت لك دمي ليسيل حليباً في فمك النهم الصغير، أحببت صوتك الأقرب للثغاء، دبيب قدميك على الأرض، كلماتك المبهمة، عينيك المسكونتين بالدهشة، أحببت ارتماءك في حضني، واستسلامك الهادئ للنوم.

لم تحبي أباك قط، وكان هو عابس الوجه دائماً، لم يحاول أن يداعبك، وأحيانا كثيرة كان ينسى وجودك، لم تكن لديك فرصة لمعرفته فقد ذهب، أخذته سيارة في طريقها إلى الشمال فهلك. حاول أهلي إرجاعي إلى القرية فرفضت، تعللت بك، وتجارة أبيك، كنت أعرف أننا إذا ما عدنا سيعودون إلى بيعي...بيعنا.

و تغيرت كفة الميزان، بعد موت أبيك ورثت كل شيء، أصبحت أملك المال والأرض والدور، حفظت لك كل شيء، لم أغير الدار، لم أفرط في مثقال ذرة، أردتك أن تكبري وتشدي عودك وتحكمي في مالك، علمتك كي تصبحي الصبي الذي لم أنجب، كي تتجاهلي ضعف النساء، وقلة حيلتهن، كي تكون لك كلمة.

« هل كان للحمامة خيار عندما رأت الباب مفتوحا؟ كان خروجها في حد ذاته أمنية، كنت أرقبها تخطو في ترددها نحو الباب الضيق، تملصت، عرفت طريقها، كان كل ما فعلته اني فتحت الباب، أما هي فقد استجابت لغواية الأفق.. يا إلهي! كم كان الأفق مزهواً بخفقات الأجنحة!»

قالت لي فرحانة أن أبي خسرني في الرهان، تراهن أبي والرجل على من يسقط أكبر عدد من الحمام، الرجل راهن بمائة ريال، وأبي سكت لأنه لم يكن يملك المال، فسأله عندك بنات؟ قال له : لي بنت صغيرة، قال الرجل: إذا الرهان عليها، وعندما فاز الرجل لم يصدق أبي أنه سيأخذني، قال له أني لم أبلغ مبلغ النساء بعد، لكنه أصر على أني سأنضج في فراشه.

كنت صغيرة عندما رحل، أحسست بباب يغلق وألف باب يفتح، لم تكوني قادرة على إدراك الأمر، ولكني وقفت في وجه الجميع، وقلت للمرة الأولى لا....لن أعود، وعندما مات أبواي انقطعت كل علاقتي بالقرية، لم أرغب في الزواج، لم يختلج جسدي رغبة في الحب، كنت أحس أن وجود أي رجل في حياتي هو طوق من نار، أنا وأنت وفرحانة شكلنا عائلة ولم نحتج لأي شخص.

« بعد أن نفضت الحمامة ريشها من وهن الحزن، رأيت تلاشيها يصبح حقيقة، فهزتني النشوة، لا أخفي عليكِ، كانت النشوة صافية حتى أن دمي استجاب لها فغنى وتمايل جسدي فرقصت، وكان القفص حانقاً علي، كان ينظر إلي بغلٍ، فدفعته من فوق السطح واتبعت تناثره بضحكة شامتةٍ ترافق حطبه حتى يستحيل رماداً، رماداً منثوراً في عين العدم.)

حسين العبري*

العـواء

بعد أن خلعت ملابسها وانتضت منامتها، وقفت بإزاء المرآة تتأمل جسدها. كان الضوء الأصفر ينبعث خافتا من مصباح المنضدة، وكانت تستطيع أن ترى الظلال التي تتكون على جسدها وصدرها. ازاحت المشابك التي كانت تعقد بها شعرها فتهدل على جانبي وجهها. ومررت يديها على شعرها بلطف. وقربت وجهها إلى المرآة لتدقق النظر في الحبوب الصغيرة حول عينيها. كانت تتوجس من كل بادرة تقدم في السن تراها وقد حاولت حتى الآن تقصي الشعرات البيضاء التي بدأت في الظهور بعشوائية على فوديها لكنها في قرارة نفسها كانت تستشعر ثقل الزمن الذي يمضي ولا يعود. استدارت لتلقي نظرة جانبية على جسدها، كان نهدها بارزا، وبدا ردفها من خلف غلالة الملاءة مستديرا بانحناءة مهيبة، ومررت يدها على جانبية جسدها لتتبين حدوده الحقيقية من الحدود التي يرسمها الضوء على المنامة. وكررت الفعل ذاته على الجانب الآخر. كانت تظن نفسها جميلة، ولم يكن ذلك أمرا تتوهمه داخلها بل هو ما كانت تسمعه وتراه، لكن حقيقة جمالها لن تغير شيئا من حالها. والحق أنها تكاد أن تكون متصالحة مع ذاتها، فبعد كل هذا العمر بدأت في التعرف على حقيقة طبيعتها وتقبلها بكل ما فيها من حسن وسوء.

مضت إلى سريرها وشدت غطاءها الوردي على جسدها. جذبت الوسائد واسندتها على بطنها وضمت ركبتيها إلى بعضهما وقربتهما من بطنها، وبدأت في التسمع. لم يكن ثمة صوت في الجوار إلا الاصوات الاعتيادية لليل، لكنها كانت تريد ان تسمع شيأها الخاص الذي كانت تنتظره كل ليلة. أرهفت السمع مرة أخرى وبدأ الصوت في الظهور. كان عواء خفيفا جدا واستشعرت داخلها الفرح الهادئ. وبدأ الصوت يكبر ويكبر. كانت تسمعه الآن داخلها بشكل واضح ونقي. قبل سنوات، حين بدأت في سماع الصوت لأول مرة كانت تقوم من سريرها فزعة. وكانت تلقي أولا نظرة متفحصة على الغرفة محاولة أن تعرف المصدر الذي ينبعث منه هذا العواء. لقد كان الصوت عواء حقيقيا لكنه مع هذا يمكن تمييزه من صوت الذئاب، ثم أنه كان يكاد ينبعث من الداخل من داخل الغرفة، وكان ذلك مقلقا. وكانت بعد ذلك تلقي نظرة متلصصة من النافذة الى سور البيت والى الشوراع البعيدة، لكنها عبثا كانت تحاول أن تحدد مصدر الصوت فلم تكن تتبين في الخارج إلا الأنوار العديدة للشوراع والاضاءة الخافتة على السور. كانت تهم أن تعلم والدتها لكنها مع الأيام اعتادت على أن تسمع العواء قبل أن تنام وكانت موقنة انه ليس ثمة ذئاب في الجوار.

ثم أنها كانت قد بدأت في الاستماع الى العواء بفرح. وكان هذا جميلا ومحيرا في آن. إذ أن الفرح الذي كانت تستشعره كان يصل بها الى مشارف لذة عظيمة لكنها لجهلها بما يجري كانت تحتار في تقبل مشاعرها هذه وتخاف مع هذا إن هي أعلمت والدتها أن ينتهي العواء وتنتهي لذته.

ولقد مكنها الزمن كذلك من حل هذه المعضلة فلم يعد بعد يقلقها أو يحيرها مصدر الصوت، كانت قد تعلمت كيف تتجاوز قلقها بغية الوصول إلى قدر أكبر من اللذة التي يمنحها الصوت. بل إنها أدركت بعد زمن، أنها تستطيع أن تستدعي الصوت كلما شاءت، وكان ذلك اكتشافا أذهلها. وكان العرق الخفيف الذي ينبعث من ثناياها قد بدأ يحل محله سائل دافئ ولذيذ.

بدت الغرفة هادئة ورائعة، وكان الضوء الاصفر الخفيض يزيد من جمالها. واسدلت الغطاء الوردي على رأسها، كان العواء يستقر داخلها تماما، وينقرها هناك

* قاص من سلطنة عُمان

بعيدا، وكانت للذتها تتقلب ممددة جسدها ذات اليمين وذات الشمال، وتشبثت بالوسائد من حولها. وبدأت في اسدال عينيها بتردد، وتدفقت دقات قلبها، وازدادت حركتها، ثم استشعرت الرائحة الدبقة بينها، وانطفأ وعيها بينما كان العواء يتخافض في أذنها.

الشـــــدي

كان الظلام حالكا، لكن بقعة الانارة المندلقة من واجهة المبنى كانت كافية لزيادة الرعدة التي بدأت تأخذ بجسده. انتحى جانبا وألصق جسمه على الجدار. مسح بعينيه المكان، لم يكن ثمة من أحد فيما كانت آذناه تلتقطان أصوات عاملين كانا يثرثران داخل المبنى وحفيف الأوراق في الشجرة القريبة. ونظر إلى ساعته، كانت تقترب من الثامنة مساء، وفكر في داخله أنه يجب أن ينفذ ما كان يخطط له طوال الايام الفائتة: سوف يتحرك بهدوء، ويفتح الباب الامامي بحذر، من ثم سيدخل للحجرة الجانبية، وسيقبع هناك في الظلام حتى يرحل العاملان.

أدار العامل مقبض الباب الامامي بعد أن أدار المفتاح ليتأكد من اغلاقه. كان وجيب قلبه يتصاعد وأحس بقطرات عرق تتآكله، وفكر أن يترك المكان ويترك فكرته التي بدت مخيفة آنذاك. وكان كلما سمع أصوات العمال الذين كانوا يمرون قادمين من المباني المجاورة يزداد قلقه وتزداد قناعته في أنه مكشوف لا محالة. بيد أنه من كثرة ما فكر في خطته ورددها امام نفسه بات غير قادر على فعل ما من شأنه أن يبدل أي تفصيل. كان كل شيء مرسوما في تلافيف دماغه وإذن فلا بد من اتمام ما بدأه.

مضت الدقائق طويلة لكنه كان يتحكم قليلا قليلا في خوفه، واستطاعت عيناه أن تكتشفا فضاء الحجرة المظلمة من حوله. واستمع الى آخر الأصوات القادمة من الخارج وهي تبتعد تاركة المكان في فضاء صامت. فتح باب الحجرة بحذر واتجه مباشرة الى حيث يريد. كانت رجلاه تعرفان المكان، وكان هو يحس داخله أنه مقبل على جريمة عظيمة لكنه كان مقتنعا بما يفعل لذا كان يحاول أن يترك لجسده القياد كآلة عبئت بما يجب أن تفعل سلفا.

استطاع أن يتبين رائحة المواد الكيميائية التي كانت تغطي المكان وتعرّف على الأشياء داخل الحجرة الكبيرة، فهي كانت مستلقية على السرير الذي أمامه مغطاة بملاءة بيضاء مبتلة، بينما بدا المكان وكأنه مقسم الى حجر صغيرة بستائر محمولة على مساند حديدية. كان ثمة كتب وأوراق وأقلام ملقاة على الطاولات المصطفة في الوسط، وكانت رفوف الأدوات موزعة على خزانات في الجدران، وبدا أن كل شيء كان ينتظر اشارة يده للبدء.

واحس للحظات أنه ينبغي ان يتوقف. كان شعور بالذنب يتعاظم داخله، لكنه كان كأنما يعول على الملاءة التي تحجب جسدها عنه في أن يستمر في ترتيباته من غير أن يسمح لعاطفته أن تجره. مضى إلى إحدى الطاولات وجذب مصباحا متحركا ودرّجه بلطف عبر الارضية الملساء للحجرة، وأشعل الضوء ووجهه باتجاه جسدها المستلقي. كان الضوء أصفر مبيضا يكثف الظلام في الماحول ويحيل وعيه إلى منطقة اهليلجية تكاد تتطابق مع حدود جسدها.

مضى إلى حيث ترقد واستطاع ان يتبين تفاصيل جسدها من خلف الملاءة البيضاء. كانت المناطق الناتئة من جسدها واضحة، كان هناك الرأس بيضاويا متطاولا بالأنف الذي ينصّفه متجها للأعلى، والنهدان صغيران متكوران وتكاد حلمتاهما تثقبان الملاءة. وبدا عظم العانة مرتفعا أكثر بقليل من عظمتي الحوض في الجانبين، وكان ثمة ارتفاعان شبه كرويين يمثلان الركبتين. وأخيرا، فإن القدمين كانتا تنتصبان بتواز في الوسط حتى تصلا للأصبعين الكبيرين ثم تنحدران بزاوية حادة وتتدرجان بعد ذلك جانبيا بتدرج الاصابع الأخرى. لم يكن آنذاك بد من الاستمرار لكنه كان مأخوذا بما يرى وكان يحس بداخله منفصلا عن خارجه ولكأن أشياءها التي أمامه تتبدى عبر ملاءة من الحلم الساخن.

بدأ في أزاحة الملاءة ببطء وانحسر شعرها وتهدل على مقدمة السرير، وانكشفت رقبتها الطويلة ثم كتفاها،

وكان يحس بالتنميل على أصابعه، وتحركت حنجرته للاسفل في حركة بلع عصبية. إن الحركة القادمة كانت تذهله، لكنه حاول ان يستمر بالبطء ذاته رافعا الملاءة عن ثدييها ثم بطنها، وكانت عيناه ما تزالان مثبتتين على نحرها وثدييها حين ازاح الملاءة عن بقية جسدها بحركة واحدة سريعة.

كان يود لو أنه استمر في التحديق فقد كان يريد أن يعرف كنه الجاذبية التي تنبعث من اعضائها. بدا كل شيء صامتا ومتفجرا في ذات الوقت. وفكر أنه يجب ان يعرف ما الذي يجعله يتحرك من داخله ويثور. ما الذي يقبع هناك في انحناءات الثديين وفي تكويرتيهما. كيف لهذا الهلام المتناسق أن يفعل كل هذا. كان يحس باشتعاله وبدقات قلبه وذلك الشعور بذوبان حدود ذاته. وضغط بجسده على حافة سريرها، ووضع يده على ثديها وتسللت آنذاك برودة جسدها إلى راحة يده، وحرك حلمته بين اصبعيه، ثم وضع يده الأخرى على جانبيته وضغط بكلتا يديه على الكتلة البضة. ومن ثم مرر يديه جيئة وذهابا على كامل جسدها متوقفا عند الاماكن الناتئة ومدخلا أصابعه في تجويفاته وجاسا براحتي يديه الانحناءات الملساء.

شق طريقه في الحلكة متوجها لاحدى الخزانات، وأخرج منها محفظة جلدية، ثم عبر الطريق ذاته رجوعا آليا إلى حيث كانت ترقد. فرش المحفظة طوليا على بطنها وملتقى فخذيها. كانت مقابض الأدوات المعدنية تشع بلمعان حاد. أخرج بداية قلما ورسم بلون أسود دائرة حول ثديها، ونظر كمن يتأكد مليا أن الخط كان يحتوي كامل الثدي، من ثم أخرج شفرة وأمسك الثدي بقوة بيده الأخرى، وبدأ في إمرار الشفرة على الخط المرسوم. كانت انتصابات شعوره الداخلية تتكسر على حافة السرير وتنعكس رجفة مستمرة على يده.

كادت عيناه أن تزيغا وهو يهم بإنهاء الجرح ، كان جرحا حادا وعميقا. ومرر الشفرة مرة ثانية على ذات الجرح ليتأكد أنه يصل الى العمق المطلوب. أخرج لاقطة من المحفظة وجذب ضلفة الجرح التي باتجاه الثدي وبدأ في إعمال المشرط من تحت الثدي . كان كلما تقدم في العمل ينقلع جزء أكبر من الثدي، وكان كلما رأى ما تحت الثدي من فصوص دهن وأوعية وفوضى تزداد حيرته وتساؤلاته وتقل انتصاباته. كان الثدي الآن يقبع في راحة يده كتلة من شحم أبيض مغطاة برقعة جلد بنية. وراوح النظر بين الثدي الذي في يده والثدي الآخر المنتصب بحلمته، كان مشوشا، وبدا أن انتصاباته وشعوره الحاد قد زايلاه وحل محلهما شعور بالغثيان بدأ يملأ داخله.

غرز المشرط في الثدي الآخر بضربة واحدة قوية، ومضى مترنحا وهو يحاول أن يصل للمغسلة التي في الجوار، واشتبكت رجله بسلك كهرباء المصباح المتحرك فسقط المصباح وابتلعت الحجرة حلكة شديدة، لكنه استطاع أن يصل للمغسلة بعد أن كاد يصطدم بحاملات الستائر وبالطاولات. كان كل شيء يدور من حوله، وبدا أن ضيقه ليس له حدود، وتشابكت حدود الأشياء من حوله وحاول أن يفرغ ما في بطنه لكنه لم يستطع. ومضى باتجاه باب الحجرة، ثم هرع باتجاه الباب الامامي وفتحه من الداخل، وركض باتجاه الشجرة التي في الجوار وسقط منحنيا على ركبتيه وفرغ كل ما في داخله من غثيان.

لا يوجد مكان للحب في هذه المدينة

سيارتها تتقدم سيارتك وأنت وراءها كأي شيء. سيتقدم الليل بملكوته الصامت، ستطول الطرقات الأسفلتية بكآبة وأنت وراءها. نظرك معلق على خلفية سيارتها اللامعة. أنت تقرأ الأرقام للائحة الصفراء الطويلة. أنت ترى ما يفعله الزمن في الأشخاص. وأنت تدرك ما يفعله الزمن فيك. وها أنت تدرك أنها ستستدير إلى هذا المكان المقطوع أخيرا. سوف تستدير معها كأي شيء، هل تملك شيئا آخر لتفعله، أليست هي التي في الأمام الآن. إنها تتقدم نحو الشاطئ، وسيارتك تسير بتكاسل على رمل الشاطئ، وأنت لا تعرف ما الفائدة من كل هذا.

ها هي الآن تصل إلى نهاية الجرف. سوف تقول بتعال – كما قالت من قبل– أن هذا المكان غير متشح

بالمجد، وسترجع بسيارتها للوراء وأنت وراءها. وها هي تسير. تدخل الشارع الرئيس وأنت وراءها. أعمدة الكهرباء المطلة من علٍ تتتابع، الأول، الثاني، الثالث، وهي تسرع وأنت تحاول اللحاق بها. السيارات من خلفكما ومن أمامكما وأنت ملتزم باللحاق بها. لن تغفل عيناك عن سيارتها، عن الماركة التي تحمل الاسم الشهير. عمود الكهرباء العشرون، عمود الكهرباء الواحد والعشرون.

الشارع سيبتلعه شارع أكبر أكثر جمالا وأجود اضاءة، وسينتهي الأكبر إلى دوار وأنت وراءها. لن تطيق صبرا على السير الرتيب للزمن، سوف تنداح داخلك الأشياء بتتابع، سوف يمنحك هيامهما الباحث عن المجد الوقت للتفكير فيما تفعل الآن. سوف يعذبك الوقت والانتظار، وسيعذبك أنها لن تجد المكان الملائم. لكنك تتساءل داخلك: المكان الملائم لماذا؟ إنك لا تعرف بالتأكيد، ما الذي يمكن أن تفعله معها. أنت لا تعرف شيئا. هي في الأمام وانت تابع لها، وأضواء سيارتك المخفضة تطارد لوحتها الصفراء الطويلة، وتطارد بحثها عن المكان.

لن تفعل شيئا. لن تقول: لا، بكبرياء. لن تخفض من سرعتك اللعينة. لن تتوقف وتدعها تذهب بحثا عن مجد يلائمها. لن تحاول أن توقفها بعناد، أو أن تتجاوزها بقسوة، أن تقول لها: لا ، بإمعان، أو تقول لها سنقف هنا، بكلمة ثاقبة. أو تقول: سوف نفعل الحب أو أي شيء تريدين هنا، بلا مواربة. لن يطاوعك قلبك. قلبك الفضولي، قلبك المجنون، قلبك الباحث.

لكنك تعرف أنك هنا. لكم كنت تتصور أنك المجد المبحوث عنه، لكنها تسير الآن بكل عناد وبكل تهور لتبحث عن مكان مجيد يليق بهذه اللحظة الصامتة. هل سيليق بها أن تفعلا الحب على الرمل؟ هل سيليق بها أن تفعلاه في الطرقات؟ بالقرب من أعمدة الكهرباء؟ سيكون الليل لحافكما. سيكون عمود الكهرباء كاتم سركما. سوف يضيء النور الأصفر المسرح. وسيسعفكما القمر بألقه، وسيارتها بالمكان. لن يكون هناك مكان للبهيمية الحمقاء التي تعتصرك. سينتصر المجد في كل شيء. سوف تلحفها المجد، وتغدق عليها المجد. لن تفكر بالمكان، ولن تستطيع أن ترى القمر، ولا نور الكهرباء. سيكون المجد متألقا بكل بهائه فيكما.

تتقدم الآن عبر المدينة إلى البيوت النائمة في وداعة، وتحاول أن تتبين المكان. تتجاوز البيوت المبنية على التلة إلى المساحات الشاسعة خلفها. تفاجئكما السيارت الكثيرة. تستدير وأنت تستدير وراءها. تعودان أدراجكما. العمود المائة والعشرون، العمود المائة والواحد والعشرون. وأنت تستطيع أن تجد الوقت اللازم للحديث إلى قلبك: لن تجد زمانا مناسبا كهذا. إنك ستقف وقفة واحدة، وتعلن انسحابك الكامل من هذه اللعبة. سوف تخفض زجاج نافذتك، وحين تخفض هي زجاج نافذتها، سوف تقذف بالكلمات مرة واحدة من غير لجلجة، ومن غير تقطيع. ولن تنتظر لتسمع ردها. ستكون الكلمة الأولى والأخيرة لك. لن تمكنها من استجماع فكرها.

تتجه السيارة إلى المناطق المأهولة، تنزلق بهدوء الى العتمات، تراوغ الطرقات، تنحدر عبر تلال المدينة، وتصعد هضباتها، وأنت مفعم الرغبة، مقيد من عينيك بالنور المنبعث من سيارتك والذي يصلك بخلفية سيارتها، لكن قلبك حالم معلق بقمر المدينة. العمود المئتان، العمود المئتان والواحد. أنت تعرف أنك لن تجد ما تبحث عنه، وأنها ليست من تبحث عنه. لكنك أنت لا تعرف ما تبحث عنه، لا تعرف أبدا ولم تكن عارفا من قبل، لكنك تعرف أنها تبحث عن مجدها وأنت وراءها كأي شيء.

تبتعد التلال في المرآة الأمامية، وتتلاشى سداب والبستان ومطرح في المرآتين الجانبيتين، والعجلات ما تزال تدور، وأنت عبد للائحة الصفراء الطويلة. تتجاوزان الميناء والسوق والبوابة وتعبران إلى القرم، وأنت وراءها. تتجاوزان المجمعات. العمود الثلاث مائة والواحد والثلاثين، العمود الثلاث مائة والاثنين والثلاثين، العمود الثلاث مائة والثلاثة والثلاثين.

قصص

محمود الريماوي★

كان عليه

في وقت بعد الظهيرة، ومع السكون المخيم على البيت العائلي بعد تناول طعام الغداء وملحقاته، وإذ كان يتعين عليه أن ينال قسطه من القيلولة وكما هو دأبه ربما منذ ثلاثين سنة شمسية، وفيما كان يتصفح جريدة اليوم والصور المفزعة لحرب كل يوم، فقد شقت السكون فجأة صرخة قصيرة لكنها مدوية.. صدرت عنه.

الصوت أفزع الزوجة والأبناء الذين تقاطروا عليه وتحلقوا حوله وقد تولاهم الذعر والإشفاق. وكان عليه وقد أدهشه هو نفسه ما صدر عنه، أن يرسم على عجل ابتسامة مصنوعة على وجهه لإطفاء ذعرهم، لكن الابتسامة المرسومة غير المشفوعة بأي تفسير أو تبرير لما صدر عنه، ضاعفت من قلق الزوجة مخافة أن يكون الزوج العاقل المكتهل قد أصابه طائف من جنون. بهذا تفكر الزوجات وغير الزوجات في مثل هذا الموقف الصعب. لكن القلق لم يمنعها بل دفعها للمسارعة إلى تقديم كوب ماء له،وقد تناول الكوب بيد غير مرتجفة، وشرب الماء كله حتى شعر ببرودته تلامس أصابع قدميه.

كان عليه أن يشرح لهم أن غمامة ثقيلة سوداء أطبقت على صدره، بعد نهار لم يكتمل لكنه حافل بالعناء والرتابة، وأنه لم يملك سوى الصراخ لتبديد تلك الغمامة، وأنه كان يكتم حنقاً ويكظم غيظاً،وأنه يشكو جموداً في أطراف جسده وشللاً في آلة التفكير لديه، وان شيئاً لم يحدث في واقع الأمر سوى أنه أطلق صرخة واحدة لم يطلق مثلها من قبل، بينما هناك من يقضون سحابة يومهم في إطلاق الصراخ لسبب ولغير ما سبب، وليس هناك من يلومهم ويستهجن سلوكهم.

كان عليه أن يفضي بما يعتمل في قلبه وما يجيش في سريرته، غير أن نازعاً لعله الكبرياء، منعه من الظهور بمظهر دفاعي أمام زوجته وأبنائه، الذين طالما رأوه مثالاً وعَلَماً للتماسك والثبات.

وقد أثقل ذلك عليه : أثقل عليه الإفضاء والكتمان، فعاوده التعب الذي أطبق عليه قبل قليل.. قبل أن يطلق صرخته، وحتى لا تبدر عنه صرخة أخرى، فقد استسلم لليد الممدودة لزوجته التي قادته إلى سرير القيلولة : سرير السلام الذي لم يلبث أن طار به بعيدا.

الساعة ذات الأذنين

انتبه فجأة للصوت المنتظم لقطرات الماء المتساقطة. كان يحاول عبثاً الإغفاء ومغالبة الأرق. فجاءه الصوت لكي يضع حداً لدورانه في دائرة التفكير. تريث قليلاً ليتأكد من سماع الصوت،قبل أن يغادر دفء السرير صوب الحمام القريب. تفقد هناك الحنفيات (صنابير المياه) ولدهشته فقد وجدها جافة ومحكمة الإغلاق. فعاد إلى غرفة نومه المعتمة، وما أن وضع جسده على الفراش حتى انبعث الصوت مجددا. الصوت الرتيب الذي يوحي بنظام صارم، لكنه يتسبب بتشويش أفكاره وينذر بوقوع فوضى.

تردد في النهوض هذه المرة. ولكن أي المفر ؟ فإذا كان قد أصيب بالأرق لغير سبب محدد، فكيف مع الإيقاع المنتظم لصوت القطرات الذي لا يتوقف ؟.

أسرع إلى المطبخ دون أن يضيء نور غرفته، كأن هدفه الواضح في ذهنه كفيل بإنارة طريقه. وفي المطبخ اكتشف أن حنفية الماء الساخن محكمة الإغلاق، أما الأخرى التي للماء البارد، فلم تكن مغلقة كما يجب. لم يسمع صوتاً لتساقط ماء لكنه اكتفى بهذا الاكتشاف، وأحكم إغلاق الحنفية وتريث لبرهة وهو يعاينها.

أطفأ نور المطبخ وعاد أدراجه في العتمة إلى سريره، وقد اصطدم اصطداماً جانبياً خفيفاً بالحافة الخشبية دون

★ كاتب من الأردن

أن يكدره ذلك كثيرا، فلكل شيء كما يقال وكما قال لنفسه ثمن. وقبل أن يستوي على فراشه كان الصوت الرتيب قد انبعث مجدداً مسبباً له الرهبة، ولوهلة في ظلام الغرفة التي ينام فيها وحيدا، شعر ان الأمر ينطوي على نذير ما يصدر من منطقة مجهولة، وأنه قد يكون كما في الأفلام البوليسية مستهدفاً من عدو غامض، يتربص به في مكان ليس بعيداً عنه.

وها هو الأمر قد بدأ بإرباكه وإثارة أعصابه، وفي أجواء من السكون الذي لا يبعث السكينة في النفس. فكر بكل ذلك وعلى الوقع المنتظم للصوت الذي بدا له أشد إلحاحا. وإذ كان يعرف أنه يتمتع بخيال واسع، وأنه يتأثر بما يقرأ من روايات وما يشاهده من أفلام، إلا انه كان على قناعة بان الحذر واجب، وأن توقع أسوأ الاحتمالات ليس بالأمر السيء.

وقد لاحظ فوق ذلك أن وجيب قلبه بدأ يرتفع، بصوت ربما كان أعلى من صوت قطرات الماء، وبالتأكيد فإن هذا الوجيب اكثر إثارة للقلق.

نهض كالمفزوع إلى مفتاح النور وأضاء الغرفة، وقد كان عليه وهو يلهث أن يبتسم ساخراً من نفسه ومشفقاً عليها : الجانب الاخر من السرير المزدوج فارغ كالعادة، منذ هجرته زوجته قبل سنتين لأتفه الأسباب، وقد بدا أشد اتساعاً تحت الضوء. ولم يعد هناك من يوقظه من نومه سوى تلك الساعة الصينية الرخيصة. وها هي هذه الساعة قد أيقظته قبل أن يتسنى له النوم، بعدما بدت دقاتها في مسامعه ويا للغرابة أشبه بصوت قطرات الماء. وقد كان عليه أن يتقبل هذه الدعابة بروح طيبة، بدلاً من الاندفاع لتحطيم الساعة ذات الأذنين، أن يتخذ من صوت دقاتها هذه المرة عوناً له على النوم.

بصريح العبارة

لم يعد ذلك مفيدا.

ولم يعد ينفعه بشيء.

فقد نالت منه القذائف ورصاص الجند والقناصة ، وتهدمت جدران روحه واقعاً وليس مجازا.

فقد اعتاد في البدء أن يغمض عينيه أمام هول المشاهد كما هو دأب الأطفال. على أنه وقد تجاوز الخمسين، أخفق في هذه المناورة السهلة. إذ كانت قوة خفية ونازع غلاب، يدفعانه إلى التلصص بطرف إحدى عينيه لاستطلاع المشاهد قبل أن ينقضي بثها، رغم إدراكه أن الرؤية تسبب له العذاب.

ثم عمد إلى الهرب بالانتقال لمشاهدة قناة تلفزيونية أخرى ، تبث أي شيء باستثناء صور الفظائع ، دون أن يفلح في تناسي ما رآه من قبل.

والأغرب منه أنه جعل بعدئذ يعمد إلى إطفاء شاشة التلفزيون حتى لا يرى شيئاً و«يا دار ما دخلك شر» معاكساً بذلك رغباته وفضوله. وفي كل مرة كان يحل محل الصوت والمشاهد المصورة ، صمتٌ رهيب ملغوم بأصوات الانفجارات والانهيارات ، وأنين المصابين وصرخات الاستغاثة والثأر التي تطلقها الأمهات.

بهذا لم تورثه محاولات الهروب أي سلام أو راحة. فقد بات يتعرض كل يوم من أحفاد ضحايا المحرقة– سواء شاهد نشرات الأخبار أم لا– لإطلاق رصاص غزير وقنابل غاز ودخان وحتى صواريخ تجود بها الطائرات المحلقة ، حتى بات جسده مثقوباً من جميع أطرافه وأنحائه ، وهو ما كان يثير استغرابه وسخريته من نفسه. والفرق الوحيد أنه لم يسقط قتيلاً ولا جريحاً كحال الضحايا ، ولم يتم زجه وراء قضبان السجن.

ثم بات يرى بيته الصغير على مبعدة أقل من مائة كيلومتر من «مسرح الأحداث». بات يراه منتصباً وسليماً ولكنه يتوسط مئات البيوت المهدمة التي يزداد عددها كل يوم. والتي تحولت إلى أنقاض وركام ، دون أن يطرق أحد من المشردين في العراء باب بيته التماساً لحاجة ما.

لقد كان عزوف هؤلاء وتعففهم عن طرق باب بيته يورثه مزيداً من الألم ، وذلك لما ينطوي عليه هذا العزوف والتعفف من عتاب وحتى من غضب مكتوم ، فيما الجند والقناصة يرسلون ابتسامات باردة.

زهور آدم

غالية قباني*

صباح كل اثنين وفي طريقي إلى محطة القطار يكون موعدي مع مستر والدن صاحب محل (زهور آدم) حيث أشتري من زهوره ما يشابه زهور العراق، الورد وفم السمكة والقرنفل. أنوّع الألوان والتشكيل في كل مرة، لكنها تظل ضمن مجموعة محدودة من الزهور لا أتجاوزها عادة. أنا زبونة المحل منذ اقل من سنتين، منذ تسلمت عملي الجديد في إدارة شؤون اللاجئين في منطقة فوكسهول، المنطقة التي تعج بالسير والمارة وتقطنها أغلبية غير ميسورة ماديا، باستثناء حوافها التي تطل على نهر التيمز حيث ترتفع فيها بنايات سكنية راقية، ومركز للاستخبارات البريطانية بمبناه ذي اللون المائل للخضرة.

المنطقة التي أعمل بها غير مريحة للعين ولا للأذن، بزحمة مبانيها القديمة القاتمة، وتقاطع الطرق السريعة التي تمر قربها مرددة أصداء سرعة المركبات المارة، سيارات وحافلات ركاب وعربات قطار.

داخل المبنى المرتفع التابع لبلدية المنطقة، خصص أحد الطوابق لإدارتنا التي تتعامل مع اللاجئين، مشاكلهم ومعاناتهم واحتياجاتهم المادية والمعنوية، مثل الدورات المتخصصة والمنح الدراسية. كل تلك المعلومات تزين الجدران بملصقاتها الاعلانية، وكتيباتها التي اصطفت على الأرفف، كتبت بأكثر من لغة كي يتمكن غالبية طالبي اللجوء المترددين على الإدارة من قراءتها. توجيهات لم تترك مساحة للوحة جميلة أو حتى لفراغ مريح للبصر. لهذا السبب أحمل زهوري صباح كل اثنين وأضعها في مزهرية شفافة كبيرة مخروطية الشكل. المزهرية التي نقلتها كثيرا في الغرفة إلى أن استقرت في مكان مثالي حسب اعتقادي: أولاً يمكن أن أستمتع برؤيتها غالبية الوقت، ثانيا يمكن لزملائي الثلاثة الآخرين فعل الشيء نفسه، كما أن أي متردد على المكتب سيبتهج برؤيتها، وأخيرا ستكون جزءاً من الكادر الذي يراني من خلاله الآخرون.

محل (زهور آدم) يقع قبل محطة القطار تماما، في منطقتي السكنية التابعة لمقاطعة سري جنوب غرب العاصمة البريطانية، حيث اسكن منذ سبع سنين ومنذ أن حصلت على حق اللجوء في هذه المدينة. وهو يطل على حافة مرتفع يشرف على الطريق العام، ويعقب عدة محلات كئيبة لها علاقة بالمأكولات السريعة، وتصليح الكهرباء، وبيع الملابس الرخيصة. فجأة تظهر (زهور آدم) كهدية لعابر السبيل، نباتات صغيرة للبيت وباقات من الزهور بمختلف الألوان والأشكال، صفت على حيز ضيق من الطريق كي لا تزاحم المارة المسرعين إلى قطاراتهم عند الجسر المعلق بعد المحل بقليل.

قبل شهور أطلت الوقوف أمام المحل، دخلت إلى المحل الضيق المستطيل وخرجت منه عدة مرات مترددة لم أحسم أمرى على نوع معين من الزهور.

«هل باستطاعتي أن أخدمك؟» سألني مستر والدن بتهذيب وحزم معاً، كأنه ما كان مرتاحا من زبونة تقفز كنحلة بين زهوره من دون أن تستقر على أي منها.

«في الحقيقة لم أجد الزهور التي أبحث عنها». قلتها وشعرت بالندم لأنه قد يسالني عما أريد تماما، ولحظتها سأرتبك.

بقي صامتا وراح ينقل نظره بين الأواني المعدنية التي وضعت داخلها الزهور، فلاحظت ان جفنيه يميلان إلى انتفاخ قليل كأنهما لرجل من القوقاز لا من انجلترا. كان ذا بشرة بيضاء تميل إلى إحمرار خفيف، ويحمل شعراً فقد لونه الأصلي ليصير ثلجيا اقرب إلى درجات الرمادي. ربما كانت أصوله من سهوب آسيا عبر الهجرات البشرية الكثيرة التي تمت على مر التاريخ، وقد حملت معها جيناتها علامة على ذلك الحدث البعيد.

«يبدو أنك تبحثين عن نوع نادر جدا؟». علق بذات الصوت الهادىء الذي يتوقع حسماً سريعا لوجودي في

* كاتبة من سوريا

المحل، وشعرته يقولها بذات أسلوب حس الدعابة والتهكم المعروف عن الشعب الإنجليزي، الذي يميل الى الكشف عن المفارقات والتناقضات في الحياة، من غير ان يصدر الكلام عن ضحك او قهقهة. في تلك اللحظة دخلت إمرأة التقيها كثيرا في المحل وتبدو في السبعينيات من العمر، تكبره قليلا وربما أنها واحدة من قريباته أو أنها زوجته، اذ بدأت تتحرك بالمحل بحرية. كانت أنيقة وترتدي غالبا بنطالا وبلوزة يبرزان تناسق جسدها النحيل الطويل، قياسا بامرأة في سنها.. كان مستر والدن لا يزال ينتظر اجابتي فقلت له:

«في الحقيقة اعتدت أن أشتري زهورا تذكرني بموطني الأصلي، لكنني اليوم غير متحمسة لها». وأشرت ناحية أوان معدنية امتلأت بزهور القرنفل النحيلة والورود التي تحول بعض وريقاتها إلى اللون البني الخفيف.

«لكنك هنا ولست هناك!». أحسست بنبرته تقريعا، ثم جاءني صوت السيدة التي كانت جلست لتوها على كرسي إلى يمين المحل المستطيل الضيق. «أوه يا عزيزتي هل ستبقين طوال حياتك اسيرة ما اعتدت عليه في بلدك. لماذا لا تجربين شيئا جديدا، الزهور الأخرى أيضا جميلة». ورحت أجرد المحل مرة أخرى بعيني لأتخلص من الإحراج بالعثورعلى ما يرضيني. دخلت وخرجت عدة مرات لأحصل على مبتغاي. ولاحظت أن الزهور الاخرى في غالبيتها جميلة وجذابة، لكن رغبتي في الزهور لا تتعلق بالجمال فقط.

«للزهور في بلادنا معان ودلالات. فالبنفسج مثلا يبهج الروح مع أنه زهر حزين، هكذا نقول في غنائنا، نغني للرازقي وهو من فصيلة الياسمين..».

«هل هو غناء باللغة الهندية؟»

قاطعتني المرأة فكدت أضحك على الخلط الذي يقع فيه الإنجليز بين شعوب العالم مع أنهم استعمروا غالبيته في القرن الماضي. في تلك اللحظة اقترح علي صاحب المحل زهور التوليب التي كانت تصطف بألوان تتراوح بين الزهري والبرتقالي المصفر.

«نحن شعوب الشرق ابناء الشمس، لذا أفضل اللون الاصفر لأنه يضيء مثلها».

ما كدت أنطق بالتعليق حتى مد مستر والدن يده إلى إناء باقات التوليب والتقط منها واحدة برتقالية راح يلفها بسرعة بورق من النوع الرخيص نسبيا. «جنيهان ونصف» قالها وهو يناولني اياها حاسما ترددي ووقوفي الذي طال في المحل. أحرجتني حركته فمددت يدي إلى حقيبتي لأدفع له المبلغ. ثم تركت المحل يرافقني تعليق مرح من المرأة العجوز «حظا سعيدا مع شمسك» مشيرة إلى الباقة التي امسكت بها للتو، عندها بدأت أشعر برابطة قوية تجمعني مع التوليب الذي أحمله بيدي.

في طريقي إلى المكتب وفي الأيام التالية تردد في رأسي الحوار الذي تم في محل والدن، وشعرت بالخجل قليلا من ظهوري بمظهر المنغلقة على نفسها التي تأبى ان توسع من بؤرة عدستها لترى الواقع الجديد الذي تعيش فيه. كيف أكون كذلك وأنا أعمل ضمن فريق عمل لمساعدة اللاجئين على الاندماج في المجتمع الجديد؟ أبدو رافضة حتى لزهور المكان ؟ أنا التي اعشق الطبيعة وأعشق النباتات والزهور بكل اشكالها، حتى إنني أبحلق بالمقابرلأنني أجدها تزهو بألوان الزهور الكثيرة المزروعة في أرجائها، أو بتلك التي يحملها زوار القبور لأحبتهم ممددين اياها قرب جثثهم خارج القبر. ولطالما تساءلت: هل يشعر الموتى بزهورنا، هل يرونها، أو يشمون رائحة العطري منها؟ وعندما يقف القطار في محطة إيرلزفيلد ابحلق إلى المقبرة المجاورة من ناحية اليمين، وغالبا ما أجد بعض الزوار وقد جلسوا يرتاحون فوق المقاعد المتناثرة في المكان. اقول لنفسي إن الاحياء يحملون الزهور إلى المقابر كي يزينوا مكانا موحشا بما يرمز للحياة، ليعيدوا التوازن إلى مساحة خصصت لسكان الموت. وعندما ألحظ وجود بعض الزوار من كبار السن بمفردهم جالسين فوق المقاعد المتناثرة، صامتين مبحلقين في الفضاء الذي يلف المكان بخشوع، أتخيلهم يعوّدون الروح على حقيقة لا بد آتية، مقنعين النفس أن المكان جميل مثل حديقة عامة ولا يبعث على الوحشة.

لماذا اذن انحاز لزهور معينة دون غيرها فأشتري زهور الفريشيا برائحتها العطرة، وأتخيل أنها زهور القداح، تلك التي تتفتح من غصون البرتقال؟ ولماذا غرست في

شرفة شقتي البسيطة اكثر من إناء ورد جوري ليس له رائحة ورد بغداد، ولا قدرته على مقاومة الريح وحرارة الصيف، ينفرط خلال أيام من زهوه بتفتحه!. مستر والدن ومساعدته لم يكابدا المنفى ليعرفا معنى أن يذكر المرء نفسه بأرضه الأولى، حتى وإن كانت الذكرى بنوع معين من النباتات. أم إنني أتحجج مرة أخرى بمبررات واهية كي أبقي بؤرة عدسة عينيَّ في وضع الزاوية الحادة، ترى ما يريده لها حنينها أن تراه في مسقط ظل الزاوية؟

هما على حق وأنا أيضا، فلم لا نلتقي في منتصف الطريق؟

بعد هذه التسوية حملت مرة إلى مكتبي زهور الأنثاريوم الحمراء اقترحها والدن علي، غير إني وبعد أن وضعتها في المزهرية الشفافة تلبسني شعور بالذنب لأني وجدتها بشكلها الهندسي الاقرب إلى رسم حداثي، وملمسها الشمعي ولونها الاحمر، تصلح لصالونات راقية لا لمكتب بسيط يعنى بشؤون اللاجئين والمهجرين.

ولاحظت مرة زهور القرنفل متفتحة نضرة في محله، ليست برؤوس كتيمة مكبوسة كما في أغلب زهور القرنفل الموجودة هنا، صرخت بفرح «آه. هذه تذكرني بالعراق تماما». وحملت باقتين واحدة حمراء والاخرى بيضاء يعلو أوراقها خط خفيف بلون خمري.

«هل قلت العراق؟» سألت المرأة العجوز ثم وجهت حديثها لزميلها قائلة «بيتر. والدك خدم كجندي في العراق منذ سنوات طويلة أليس كذلك؟» كانت تلك المرة الأولى التي اعرف فيها اسمه الأول، فمستر والدن متحفظ لا يتحدث كثيرا إلى زبائنه لولا توريطات مساعدته العجوز احيانا. لذا لم يعلق كثيرا على كلامها كأنما استاء من البوح بسر عائلي لا يعني غيره. اكتفى بهز رأسه مع دمدمة خفيفة «نعم. كان ذلك في العشرينيات من القرن الماضي، لكنه عاش القسم الاكبر من وجوده هناك في منطقة تدعى (Marshes).

الاهوار! بالطبع انها مكان ساحر. اعتقد ان لدي كتاباً عن المنطقة هل تريد الاطلاع عليه؟». «ان كان ذلك لا يزعجك». لم تبد عليه البهجة ولكن نبرة الاهتمام كانت واضحة تماما في رده.

الأمر الذي اسعدني أن شيئا مشتركا يجمع بيني وبين صاحب محل (زهور آدم) ومساعدته، شيء يكسر حدة الغربة بين مواطن ومهاجرة.

كان ذلك في الأيام الأولى لاندلاع الحرب على العراق، عندما تصارعت في داخلي مشاعر متناقضة، فرحتي بموعدي مع مدينتي مرة اخرى، وقرب لقائي مع أهلي وأحبتي، وقلقي في الوقت نفسه مما ينهمر على البلاد من قنابل، ارضا وجوا. أقول لنفسي هل سيتبقى من الأحبة أحد بعد ذلك؟ وهل ستصمد الامكنة بانتظاري كي أراها كما تركتها قبل سبع عشرة سنة؟

و رحت أقلب في بعض ما حوت مكتبتي البسيطة من كتب عن العراق جمعها زوجي من مدن عديدة، أبحلق في الصور كأنما لأذكر النفس بما قد تكون نسيته، أو سهت عنه في معمعة الاغتراب الذي توزع على عدة مدن. هذا هو كتاب عن الأهوار. هل لا زالت هناك أهوار بعد ان جفف صدام حسين غالبيتها بتحويله لمجرى النهر؟

تذكرت وعدي لمستر والدن بعد أن انستني إياه تفاصيل القصف اليومي. حملت الكتاب لأريه أين خدم والده عندما كان في العراق. ولدهشتي تسببت بادرتي بفرحة لم أتوقعها انجلت عن ابتسامة بشوشة لم أرها على وجهه من قبل. «هل لي أن أستعيره منك؟» وهل كان بوسعي أن أقول له لا.! كنت أريد أن يشاركني غالبية من أعرف مشاعري التي تتضارب في داخلي نحو العراق. فعلها والدن أخيرا عندما سألني إن كنت متوترة بسبب الحرب، وعما إذا كنت مع الحرب أو ضدها؟ وأضاف«هل تعتقدين ان بريطانيا وأميركا اتخذتا الموقف الصحيح؟».

أسئلة كثيرة ما كان بائع الزهور لينطق بها تلقائيا وهو يتعامل مع زبونة تسكن بالجوار، امتزجت معها تعليقاته حول الأهوار مسترجعا كلام والده عنها «ذكرني الكتاب بما قد نسيته. لقد كان يقول لنا انها مثل فينيسيا يتنقل الناس فيها بقوارب صغيرة. لكنها اكثر اثارة من فينيسيا. الناس هناك تعيش في بيوت من القصب فوق الماء. يا إلهي شاهدت كل ذلك في الصور

التي حملها معه وبهتت تقريبا الآن» وتوقف ليلتقط انفاسه وسألني «هل تعتقدين أنني استطيع ان احصل على نسخة من الكتاب؟ هل لا يزال يباع في المكتبات أم أنه خارج العرض الآن؟».

وعدته أن أبحث عن الكتاب أو ما يشابهه في المكتبات التي أمر بالقرب منها. لكن تفاصيل الأحداث المتوالية بسرعة لجمتني إلى حد انني ما عدت أتوقف أمام محل والدن، كأنني لا أستحق ان أمتع النظر بالزهور، والمقابر الجماعية تكتشف الواحدة بعد الاخرى في العراق؟ خواء وفراغ خلفه غياب الزهور في ركني الدائم داخل المكتب، وكانت المزهرية تقف فارغة مثل شاهدة قبر. علق زملائي أنني قطعت عليهم عادة عهدوها مني ووعدوا أن يدعموني بثمنها إن كان المبلغ الذي أصرفه شهريا هو السبب. لم أتجاوب كثيرا مع تعليقاتهم. قد أكون ابتسمت بفتور، اذ ما عاد قلبي يحتمل الفرحة وأنا أتابع اكتشاف الجثث كل يوم. ثروة بشرية تخرج من الارض يوميا على شكل اكياس لحم. هل ستظهر جثة أخي الغائب في السجون منذ الحرب السابقة؟ هل يعود اخي على شكل جثة.. خرقة بالية لا روح فيها؟ الهاتف من أحد افراد عائلتي قال لي أن خالتي عثرت على جثة زوجها، وأنهم دفنوه في حديقة البيت رافضين فكرة نقلها إلى المقبرة. هلى تعتقد خالتي وابناؤها أنهم يعوضون الميت ويعوضون أنفسهم عن سنوات حرموا فيها منه، بأن يبقوه هذه المرة في مكان آمن تحت حراستهم لا يمسه سوء بعدها؟

بقيت فترة اسبوعين لا أقرب محل الزهور حتى لاحظت مرة اثناء مروري أن المحل مغلق. كان ذلك يوم الاربعاء، ولم يفتح مستر والدن حتى في عطلة نهاية الاسبوع. قلقت عليه وجال في خاطري انه ربما كان في حالة صحية سيئة او ربما ما هو اسوأ! يصعب التأكد من المعلومة، خصوصا وأن جيرانه في المحلات الملاصقة لا يعرفون عنه شيئا.

صباح الاثنين اللاحق اطلت أواني الزهور من بعيد وأنا في طريقي الى محطة القطار، فابتهجت بعودته سليما، لكن علاقة الود التي خلقت بيننا بسبب كتاب الأهوار لم تزل حاجز الرسميات بيننا، كي أتطاول على خصوصياته وأسأله عن سر الغياب. كان يبدو من ملامحه ان شيئا ما غير طيب قد حدث في حياته، الا انه كعادته، كان منشغلا في المحل الضيق كأي رجل مخلص لعمله، وبدا كأنه امتلك فجأة حدبة أعلى ظهره. رمقني بنظرة سريعة ورد على تحيتي الصباحية باختصار. شعرت بالارتباك حيرى بين وجوب ان اقول شيئا للغائب العائد وبين ان اقرر ما أريد شراءه. سارع هو إلى انتشال باقة من فم السمكة البنفسجية التي كثيرا ما كنت اختارها، ولفها في ورق بلون البيج قائلا« جنيهان وثمانين بنسا». كدت أقول له أنت بنفسك تناولني الباقة البنفسجية، رمز الحزن؟ لكن وجوم وجهه ردعني عن ذلك.

عندما خرجت التقيت مساعدته العجوز وكانت في طريقها إلى المحل. لم اتمالك نفسي من معرفة سر اقفال المحل «لقد قتل ابنه الجندي في جنوب العراق» قالت وقد بدا عليها التأثر هي أيضا. «الجمعة الماضي دفن مع زملائه الآخرين. كان القداس رائعا والصلاة على أرواحهم مؤثرة جدا، كان ذلك في كاتدرائية تشيشستر. ألم تسمعي عنها في الميديا؟» اجبتها بسرعة «بالطبع سمعت» ثم انعقد لساني ولم أنجح في إكمال الجملة، إنه لم يخطر ببالي ان ابن والدن مجند وأنه من بين القتلى. لم يكن صوت المرأة عاليا، بل كانت تتحدث بصوت خفيض كي لا يصل صداه إلى المحل القريب.

رحت من ارتباكي أردد عبارة «أنا آسفة لسماع الخبر». شكرتني المرأة بتأثر بعد ان أخبرتني أنها ابنة عم زوجته وتسكن بالقرب من بيتهم، وعبرت عن سعادتها لعودته إلى المحل الذي قد يخرجه من صدمته وصمته. مشت فتابعتها بعينيَ وهي تدخل المحل، ولاحظت فجأة ان زهوره غير نضرة، الشيء الذي لم يلفتني قبل قليل. فكرت أن أعود لأقول له شيئا يواسيه، وانتبهت إلى أن اللغة الإنجليزية لا تحمل تعبيرا يشابه العربية في العزاء «البقية في حياتك». وخطر ببالي لحظتها أن اقول له «على الاقل ابنك زار المنطقة التي أحبها جده، ورآها بعينيه». الا انني لم اكن واثقة ان كانت العلاقة بيننا تسمح لي بقولها بصوت عال.

ليس مهما أن ينفتح الباب

سليمان المعمري*

لم يكن المشهد في الغريفة المطلة على بحر ينذر بموجة للأساطير، لم يكن يوحي بأن هذا الهيكل العظمي الذاهب في ذهب الخسارة سيمتلك قراره أخيرا ويُقدم على الخطوة التي ستنقذه من جميع آلامه. أشد المتفائلين بالنهايات السعيدة، وأقل المؤمنين بالتراجيديا كان يمني نفسه بأن ثمة طفلا مزنرا بالنعناع سيكتب نهاية المشهد. طفل صغير، قادم لتوه من حديقة البراءة، ومطعَم جيدا ضد الحصبة والأمنيات، سيطرق الباب. ليس مهما أن ينفتح الباب. بل الأهم أن يستشعر الرجل الآيل للسقوط بقرون استشعاره الجهنمية أن دمه مازال يعربد بشقاوة داخل ذلك الطفل. ستنفتح النافذة حتما بفعل الريح التي تصر دائما على دس أنفها في أدق الخصوصيات. وستنبح كلاب الشارع، لا بسبب العظمة التي ألقاها أمامها زعيم العصابة المستقيم جدا جدا، بل فقط بحكم العادة أو لتقول «نحن هنا». لا أحد يعرف على وجه الدقة بمَ يفكر الرجل الآن. أو هل يفكر أصلا وهو يرنو بعينيه الى المدى البعيد حيث اللانهاية تغفو هناك بتكاسل. لعله يفكر في الأسباب التي تمنعه أن يفكر في قريته المرمية كبسرة سقطت من العذق قبل أن تنضج ، كان الحطابون وحدهم من يسمح لهم بحمل الفؤوس في اللحظات الشاعرية. ومع هذا لم يكن أحد ليتقيد بالتعليمات. وهذا بالضبط ما ذكرته البطة الخرساء في كتابها المهم عن أحوال القرية (والذي لم تنل عليه أية جائزة بسبب رفضها تقليد مشية الكنغر الذي لم تحبه في يوم من الأيام) حيث قالت بالحرف الواحد : لا شيء يعادل متعة سن القوانين سوى كسرها. لم يكن في القرية بالطبع ناطحات سحاب. بيد أن هذا الأمر لم يكن بديهيا للرجل الذي لا يعرف أحد على وجه التحديد لماذا يوزع عينيه الآن في أرجاء الغرفة بضراوة، اذ كان عليه أولا أن يطير الى المدينة ليتلذذ بهكذا كشف. أعمدة المصابيح منتشرة في المدينة كالمُسلّمات. لدرجة أن هذا الرجل الخاسر كان كثيرا ما يشج رأسه بها حين يخرج من حانات الليل التي تبيع النسيانات بالجملة. ومع ذلك هو يدرك أن القرية كانت مضيئة أكثر. مضيئة الى درجة أن الثعابين تخرج من مخابئها ليلا لتلعب الشطرنج. وحين يموت الملك دون أن يتسنى له التلويح بيده مودعا تحاول الثعابين أن تقتل الوقت بسمها فتتسكع في الأحراش. في إحدى المرات شاهدت الناس مجتمعين صفا واحدا كأنهم بنيان مرصوص. كانوا يحاولون إخراج عظمة صغيرة نشبت في بلعوم شيخ القبيلة بعد وجبة سمك دسمة. أشد ما كان يرعب الشيخ هو أن تتأثر حباله الصوتية التي يعول عليها كثيرا في خطبه الرنانة، والتي ما عادت تفرق من فرط سرعة دورانها بين الثريد والهمبرجر. الرجل الذي يفتح أحد الأدراج الآن أضاع على نفسه فرجة مجانية بسبب عمله الجديد في المدينة. في تلك اللحظة بالذات كان يقف في حديقة القصر يشرح لابنة رئيس الشرطة معنى أن تذبل وردة قبل أوانها. استمر الحديث بينهما أكثر مما ينبغي لدرجة أن القمر هدل شفتيه تبرما وذهب لينام. أن تكون وظيفة المرء التي يعيش منها قطف الورود هو أمر يفوق الاحتمال. هذا ما باح به الرجل لزوجته قبل أن يسرقها السرطان تاركة له طفلا هزيلا، يحب القطط، ويكره لعبة العسكر واللصوص، وفوق هذا محصن ضد الحصبة. الجدات الطيبات اللواتي تساقطت أسنانهن بفعل الحكايات الخرافية هن الأقدر على تربية الأطفال اليتامى، أما الرجال الذين يسرق المرض زوجاتهم وهم يتفرجون فلا يليق بهم سوى الهروب الى مدينة قابلة للاشتعال كبغداد للموت هناك في ظروف نفسية جيدة. كانت الشمس تعلم كل شيء عن مخططاته رغم أنه لم يخبر بها سوى صديقته النجمة الذاهلة. قالت له : احذر اخوتك، واعلم أن البئر لن يستطيع احتمالك حتى يلتقطك السيارة لأنه ملغم بالنفط سريع الاشتعال. لم يكن اذن ذنب النجمة ولا الغيمة ولا بنات آوى ولا المحللين السياسيين الذين يبيعون المطر في السحابة أنه لم ينصت جيدا لنصيحة الشمس. لقد شاهد بأم عينيه وأبيها وبنات خالاتها المقبلات على الحياة بشراهة كيف أن رصاصة واحدة قادرة على افراغ ذاكرته من ألف ألف بيت من الشعر. وكانت بغداد فتاة مغلوبة على أمرها زوجوها بعجوز طاعن في العمر، وفوق هذا مخصي. ماذا كان بوسعه أن يفعل سوى كتابة هرطقاته على الجدران المهترئة في الوقت الذي تباع فيه ذكرياته الحميمة في سوق النخاسة .

لم يجد شيئا في الدرج فتوجه الى النافذة. وقف أمامها منكسرا كموجة ذليلة وعيناه ترصدان المد والجزر لبحر لا

* قاص من سلطنة عُمان

يعترف بالطيبين ولا يقيم لهم وزنا. صحيح أن الباب ينطرق وأن ثمة صوتا طفوليا يتلألأ في الخارج كالموسيقى ولكن ما من دليل على ذلك ليفتح. سوء الظن عصمة، وما من أحد عليه أن يثق في أحد. البرتقالة يجب أن تأخذ حذرها من الفلاح. والساقية لكي تدور لا بد أن تتأكد من أن الثور أشبع رغباته مع بقرة الجيران. والجيران أنفسهم على المرء أن يستحم جيدا قبل أن يدخل بيتهم، هذا إذا قرر زيارتهم أصلا. وحتى عند الذهاب الى المقابر لقراءة الفاتحة على أرواح الشهداء عليه أن يحصي الشواهد جيدا ليتأكد أنْ لا لص مر من هنا. هو يتذكر جيدا الآن كيف كانت رائحة المسك تعبق في روحه وهو يحمل تابوت الشهيد الذي أوصى أنْ لا يدفن الا في تراب مدينته الوادعة. الحدود بعدد الذباب على طعام فاسد ولكنه كان واثقا من اجتيازها ما دام يحفظ كلمة السر. وهناك، في المدينة الوادعة فرش أهلها ملاءة ضخمة وضعوا عليها التابوت وحمل كل منهم بطرف: الجنرال، والشرطي، والمقاول، وتاجر الذهب، والمشعوذ، والشاعر، والممثل، والصيرفي، والقواد، والشحاذ، ولاعب الكرة، والصيدلاني، واللص، والمطرب الشبابي، وماسح الأحذية، والقاتل المحترف، ونافخ الكير

كلهم اتفقوا على الملاءة، ولكنهم اختلفوا على أيهم أجدر بإمامة المصلين في صلاة الجنازة. ظلوا طوال الليل يستعرضون مزاياهم، والسنتمترات القليلة جدا التي تفصلهم عن الله. وحين طلع الفجر فتح الشهيد التابوت ومضى وهو يقول مغالبا النعاس: «من الأفضل لصحة الميت أن ينام في مكان هادىء».

عاد الرجل يفتش في الأدراج بهمة وإصرار أكثر من السابق، والطرق الطفولي على الباب يتصاعد. ما لا يعرفه ذلك الطفل البريء الجريء المنذور وجهه لزمن من الخيبات، أن والده أيضا طفل مخضرم. له عينان من نار خمدت منذ أمد بعيد، وأذنان محصنتان ضد الانفجارات التي تأتي بلا استئذان، وضد طرقات الأبواب التي تزمجر أثناء قيلولة الروح. وله قلب واحد صغير كحبة كرز، ولكنه مع هذا قادر على إطعام كل الأحزان الجائعة القادمة من غياهب الأزل المضيئة. وذات مرة خرج حزن ضخم من كهفه الميتافيزيقي فالتهم حبة الكرز كلها رغم أنها لم تكن ناضجة كفاية. ولم يقوَ الرجل على الاعتراض لأنه كريم جدا وينحدر من سلالة قبلية تعودت أن تقول لكل من يزورها: «نحن الضيوف وأنت رب المنزل». وهكذا اكتشف بغتة وهو يستحم في نهر دجلة بأنه بلا قلب يمكن أن يبيعه في ساعات العسرة. فلم يزد على أن غطس في النهر كطير مذبوح. وحين صعد مغسولا مذهولا أخبرته الفراشة أن عليه أن ينتظر الى أن يُخرج ذلك الضخم الشره ما هضمه في الخلاء. ولكن اللصوص لم ينتظروا فخطفوا ملابسه وفروا بها وهم يتضاحكون. ولولا حيلته الذكية لاكتشفت الطائرة الشبح عريه من السماء اذ لا شجر في النهر ليواري بورقه سوءته. فما ان قال متصنعا عدم الاكتراث: «أنا عارٍ بها وبدونها يا صحب فخذوها، ولكن اعلموا أنني جربان» حتى أعادوها الى الشاطئ وهم يتصايحون: «يا ويلتنا انا كنا من الظالمين». فشكرهم الرجل وأثنى عليهم ودعا لهم بمطر غزير يهطل عليهم هنيئا مُريعا طبقا غدقا، نافعا غير ضار، يدر به الضرع، وينبت به الزرع. وحين آنسوا اليه واطمأنوا حكى لهم حكاية الساحرة الجميلة التي تبيع مادة تمكن كل من يلمسها من الاختفاء عن الأنظار لخمس دقائق فقط. خمس دقائق كافية لتنظيف المصرف المركزي من دنس الدنانير التي لا تقوى على رفع رأسها أمام سيدها الدولار. فاستعطفوه واسترضوه وأغروه بالأحجار الكريمة التي سرقوها من متحف بغداد ليخبرهم بعنوان الساحرة. وحين رفض رشقوه بالأحجار البخيلة ومضوا.. كل ذلك والشمس ترقب ما يحدث وتضحك. والرعيان يسلون وقتهم بحكاية الفلاح الذي أسقط الطائرة ولا يعلمون شيئا عن الشاة التي خرجت عن القطيع. والشعراء الذين يتبعهم الغاوون والغاويات متشاغلون بكتابة القصائد العصماء التي سيلقونها في أعياد الميلاد. والجمل الذي سقط فانهالت عليه السكاكين قهقه بسخرية حين اكتشف أنها جميعها مثلومة. أما الرجل الذي وجد الآن ما يبحث عنه، فقد عثر على قلبه بالصدفة في صحراء الربع الخالي من المودة بالقرب من شاة نافقة. ولكنه كان معطوبا وغير قابل للإصلاح لأن الميكانيكي اشترط وجود فاتورة البيع التي أكلها التمساح. فما كان منه سوى أن دفنه هناك ومضى. وها هو يمسك بالشيء الذي أنفق الساعات في البحث عنه في الأدراج، وتحت السرير، وأمام المرايا، وتحت الستائر المسدلة. وهاهي نافذته يغلقها على منظر الشمس وهي تذهب لترتاح من عناء نهار شاق. الطرقات على الباب المصحوبة بالموسيقى الطفولية الناعمة تتواصل ولا يقطعها سوى صوت قوي يدوي من داخل الغرفة.

الصبي على السطح

جوخة الحارثي*

تلفت الصبي فلم ير أحدا وراءه، انسرب من سكة لأخرى،أسلمته الأزقة المظلمة للأشد إظلاما،اقترب من بيت العرس فدار حول نفسه فرحا بالأصوات والأنوار، التصق بالجدار سائرا على أطراف أصابعه مبتعدا عن مجلس الرجال المنفصل حيث فاحت روائح القهوة والحلوى الساخنة،اجتاز الممر المترب بين المجلس والحوش، تناهت إلى سمعه أصوات ضحك النساء وغنائهن، فتأكد أن الحفلة تقام في الهواء الطلق، وبدأ في تسلق الجدار.

جسده الضئيل لا يشي بأعوامه الثلاثة عشر، أمسك طرف دشداشته بفمه وهو يتسلق الجدار بخفة، زحف بهدوء حتى سطح المخزن، دعس شيئا من الليمون المجفف هناك فلعن أصحاب الدار،ظل منبطحا على بطنه في حين أطل برأسه على حذر فلم ير غير منظر جزئي للحوش المضاء بمصابيح النيون، والمراوح المثبتة على الأرض بقواعد طويلة، وبعض النساء يخطرن حاملات صواني الطعام أو مجامر البخور أو مراش ماء الورد.الأغاني تملؤه، يعرف أنهن يرقصن الآن ولكنه لا يتمكن من الرؤية، تأفف، تلفت، ثم زحف بتهور من سطح المخزن إلى سطح المطبخ الأوطأ، ضاعت ضجة قفزته في الأصوات المختلطة، أصبحت حلقة الرقص على بعد أمتار قليلة، عيناه الضيقتان تتنقلان بحرية بين أجساد البنات الراقصة ووجوههن الفرحة، يهز رقبته وكتفيه، ويدندن بصوت خافت، يرسل بصره إلى صواني العيش واللحم، يتلمظ، ثم يعود ليتابع الخصور المهتزة في الفساتين المطرزة، ينظر إلى الجهة المقابلة فلا يرى شيئا من العروس المغطاة بالكامل، يهز رأسه مع الصوت الشجي :«عند العصر يا الكوس هبي، والزين روح عني مغرب، ومن بعده ما صفا لي محب..»، يرقصن فرادى ومجموعات، كلما تعبت واحدة عادت لتقعد وقامت أخرى غيرها، الصبي يصفر بمرح تصفيرا خافتا متقطعا، ويطأطئ رأسه بين الفينة والأخرى حذرا من ضبطه في هذا الكون الجميل المحظور.

اتجهت إحدى البنات بخطوات راقصة إلى امرأة تجلس في طرف الحلقة وسحبتها من يدها، فألفت المرأة التي على حافة الثلاثين نفسها وسط الأجساد النحيلة الراقصة، أخذت تضبط إيقاعات جسدها الطويل المائل للامتلاء شيئا فشيئا، أبصرها الصبي في الحلقة بغتة فلم يبصر ما عداها، بهذا الفستان الفيروزي الطويل الأكمام، واللحاف اللامع، لم يرها وهي تنهض، لم يرها وهي تحاول ضبط إيقاعها، رآها وسط الحلقة، ترقص، مستغرقة في ذاتها، يداها مطوحتان في الهواء، وكل ذرة في جسدها منقادة بلا حول لإيقاع الغناء، أبصرها الصبي فحاول أن يتملاها، زحف على يديه وركبتيه غير آبه بأي عين طائشة قد تلمحه، أطل برأسه الصغير من فوق الحلقة تماما، بحث عن عينيها ولكنه لم يرهما، كانتا غائبتين، وكانت نهشة العشق الصاعقة قد أطبقت أنيابها على روح الصبي، وحدها كانت هناك، وحدها تهز كتفيها بهذا التناغم المدهش، وحدها يتمايل جذعها بلمح البصر، ووحدها دقت بأقدامها الأرض ففتت أصابعهما الحافية قلب الصبي، وحدها كانت، ووحدها ستظل إلى الأبد، والعالم كله قد تلاشى واضمحل ليبعث بين أصابع قدميها ، مد الصبي جذعه للأمام، جف حلقه واللحاف يتزحزح عن رأسها شيئا فشيئا، انساب العرق من مفرق شعرها إلى رقبته، تفلتت الخصلات السوداء وتبعثرت، توتر جسد الصبي وتصلبت كل عضلة فيه وهو يرى خصلاتها تلتصق بجبينها ورقبتها، الرقبة الحليب، الرقبة الفضة، يلمع فيها العرق حتى يغسل حبة الخال أسفلها منحدرا إلى النحر، إلى النهر،تدور حول نفسها، تهبط متمايلة إلى الأرض، وترتفع مرتعشة إلى السماء، وحبة الخال تغتسل مرارا بخط العرق المتصل، الذهول يغيب الصبي كما يغيب عينيها، هتفت بنت بشجن:« شفت غزيل شارد بين الغزلان..»، حمل الغزال الصبي على ظهره وشردا معا، تسارعت إيقاعات المرأة وتثنت، كاد الصبي أن يبكي لمخالب الألم الصاعق من تموج جسدها، جسدها الماء، جسدها الموسيقى، جسدها النُبل والنِّبال،جسدها الملتوي حول عنق الغزال،محكم الالتفاف عليه، خانقه، حتى ترنح متهاويا مسقطا الصبي عن ظهره محشورا بين جدارين موثقا بحبال العشق الغليظة.

---

* قاصة من سلطنة عمان

قصتان

فاطمة محمد الكعبي★

١- رغبة

بارك القس زواجنا ..

وعلت بعدها أصوات الحضور منادية بقبلة (الوفاء حتى الممات)..

عيناي تشعان فرحا.. وعيناه مزدحمتان بضجة الناس ..

– ألا يسمعهم؟ ..

لم لا يقترب ؟ شفتاي تتلمظان شوقا إلى قبلته ..

ألم يكن يهمس في أذني قبل قليل أنه يتحرق شوقا إلى هذه القبلة؟!

إذن ماذا به؟

لماذا يكسوه هذا التوتر؟ لماذا يرخي بحركة مضطربة من يده ربطة عنقه هكذا؟ لماذا يتحسس عنقه بضيق لم يعد يخفى على أحد!!

والأصوات تعلو: قبِّلها .. قبِّلها ..

يقترب منه أخوه ... يهمس له ببضع كلمات ويبتعد ..

ماذا قال له؟ أتراه أنّبه على جموده هذا؟

لا بد سيقترب الآن من مخاوفي ويخرسها بقبلته ..

لكنه يظل ساكنا ...

ربما لأنه ...

لم أنتظر لأبرر سكونه .. واجهته بوجهي الطافح بالدفء .. اقتربت من شفتيه .. والأصوات تنحدر متدرجة إلى الصمت .. وعيونهم قد تحلقت حولنا .. لم أعد أشعر بهم .. هو فقط من سيعبرني هذا المساء بدءا بهذه القبلة .. سيـــ.....

تجمدت شفتاي على بعد نفس من وجهه .. وقد تصلب جسدي وهو يدفعني بتوتر بعيدا عنه ويهمس بجفاء:

– أنا متعب الليلة!!

أولاني ظهره وابتعد عني مقدار خطوتين ..

أخرستني عبارته .. تهشم قلبي بيد أني تظاهرت بالتماسك أمام زمرة أصدقائه الذين تدافعوا إلينا مهنئين .. كانوا يمدون أيديهم لمصافحتي وعبارات المباركة ترطب ألسنتهم وتكشف عن ابتساماتهم الماكرة ...

التفت إليه ..

كان لا يزال على بعده إياه ...

تنهدت مستجمعة كل شجاعتي ...

ورحت دون أدنى مبالاة به أجذب كل رجل يمد يده إليّ وأقبله بشبق!!

٢- مجرد تساؤل

هذه الغرفة الواسعة لا تشبه غرفتي الصغيرة في شيء ... هناك خزانة ملابس بأربعة أقسام تعكس مراياها مشجبا عليه «دشداشة بيضاء» لرجل .. وثمة طاولة صغيرة أخرى استقر عليها عدد من العطور الرجالية .. وغير بعيد عنها فستان زفاف أبيض ملقى في أحد الأركان .. وحذاء .. وحقيبة نسائية صغيرة..

سرير غرفتي كان صغيرا لا يضم سواي .. أما هذا السرير فهو عريض بعض الشيء وقد فرش بحرير أبيض عليه تطاريز ذهبية غير متناسقة .. وينام بجانبي قريبا جدا مني رجل قد انحسر اللحاف عن أعلاه ... استطعت ببقايا ضوء واهن أن أتبين ملامحه .. وجهه يبدو طويلا بعض الشيء .. ذو سمرة لذيذة .. وله لحية داكنة وخفيفة يعلوها شارب دقيق .. تجاهلت الرعشة التي سرت في أعطافي وأنا أتأمل نثار العشب الأسود على صدره وكتفيه .. رجل بهذه الملامح لا أذكر أن له صورة في ذاكرتي خلال طفولتي وصباي .. لم أره من قبل .. لا أعرفه إذ لا يتعدى عمر وجوده في حياتي الساعات القليلة .. ينام بهدوء دون حراك .. هي فقط أنفاسه القريبة من رقبتي تتماس مع حيرتي برفق وثمة سعادة خفية تشع من تقاسيمه وتشجعني على أن أمد يدي المرتعشة لتلمس وجهه والتعرف على تفاصيله ... ولكني ذعرت فجأة وقد تصلبت يدي قريبا من كتفه حينما فتح عينيه .. كانت الابتسامة إياها لا تزال تطل من وجهه .. ويده تقترب مني ببطء ... وقبل أن يلمسني جذبت اللحاف إليّ بهلع وأنا أدس فيه وجهي المضطرب .. وما إن غمرتني الظلمة التي أسدلها اللحاف عليّ حتى تساءلت ودقات قلبي تطرق سمعي بعنف:

– من هذا الرجل؟

★ قاصة من دولة الامارات

الزيـــارة

عبد الستار خليف★

في غرفتي بالمستشفى، وأنا على سرير المرض، ظللت أياما وليالي.. أنتظر قدومه المفاجئ، لكنه لم يأت!! ومع ذلك توقعت قدومه في أية لحظة. في الليل قبل النهار. فهو ـ لا محالة ـ قادم لهذه الزيارة..

قال الأطباء: الأعمار بيد الله، لكن الداء استشرى داخل البدن، وفي التجويف الصدري.. والأمعاء.. إنه يسري كالأخطبوط!! وينتشر بسرعة عجيبة.. محال وقفه أو استئصال كل هذه الأعضاء من الجسم العليل.. ادعوا الله، اطلبوا له الشفاء، فلكل أجل كتاب..

انصرف الجميع، من حول الجسد الهزيل، الصديق القديم، ظل واقفا بجوار السرير، يشد من أزره ويواسيه ويعلن تبرعه بدمائه له، لأنهم طلبوا المزيد من الدم لهذا الجسد الضاوي. ولم يستطع إخفاء حزنه وآلامه.. واغرورقت عيناه.. وشد على يده الذابلة التي أضحت جلدا على عظم، طلب منه ان يكون قويا، متماسكا، فسبحان من يحيي العظام وهي رميم، فهذه شدة وتزول.. وستقوم كالفرس البري، تنطلق في السهول والمرتفعات وفوق الهضاب الخضر، تصول وتجول..

ولم يستطع الصديق مواصلة حديثه، لأنه أحس بالمرارة في أعماقه، بالحقيقة المؤلمة التي لا فرار منها. ابتسم العليل، من حديث صديقه الوفي، كالأحلام التي تحدث في رائعة النهار، أحلام عسيرة التحقيق والمنال.

وحدّث نفسه، لقد انتهيت، وصلت إلى نهاية الرحلة الشاقة الطويلة.. فكيف لي بالانطلاق فوق الهضاب والمرتفعات. لقد سقط الجواد على فراش المرض والموت.. وفي انتظار الزائر الغريب..

قال الخل القديم : سأعاودك غدا في الصباح، لأراك.. وألبي مطالبك، لا تنكسر. فأنت لم تسقط أو تنهزم بعد، ولم تصل إلى المحطة الأخيرة.. ابتسم المريض، من صديقه الشاعر القديم، ابتسامة ذابلة في وجه تعلوه صفرة الموت، وقال بصعوبة كالغريق: أريد أن أراك غدا، لتكون آخر صديق وفي أراه في هذه الدنيا..

خرج الصديق الحالم، وتركني وحيدا، أعاني الحيرة والألم والضعف والمرض، وأسئلة حيرى تتخبط في صحن عقلي: هل يمكن أن ينكسر الإنسان، ولا ينهزم، أو يتحطم وينسحق؟! كيف يظل الإنسان متماسكا حتى النهاية؟!. الصديق الوفي لماذا خرج اليوم حزينا؟! غادرني بعد لحظات وداع طويلة. هل أحس بشيء؟ أو عرف شيئا لا يود إخباري به؟ كنت أقرأ في عينيه أشياء كثيرة تقول: إنها الزيارة الأخيرة، الوداع.. ملامح وجهه تنطق بذلك، وإن كان يحاول التخفيف عني!! لا داعي لهذا التشاؤم، في الغد سوف يأتي لمجالستي كعادته، يقوم بسرد النوادر علي ويشد من أزري ويقوي من ضعفي وقلة حيلتي أمام المرض.. هيه!! مسكين أنت في هذا الزمان.. يا من تسافر في رحلة الأيام بلا رفيق ولا أنيس، أو جليس..

وانتظرت مرور الليل بفارغ الصبر، وترقبت النهار بشوق.. ليأتي مرة أخرى، لحظات قبل الوداع الأخير، على أمل أن أراه، أرى الطفولة البعيدة، البراءة المفقودة، التي عشناها معا طوال سنوات الصبا والشقوة والمذاق الجميل.استجمعت في خاطري كل هذه السنوات، ليمر الليل ويأتي الصباح وأراه.. هل ينتظر ملاك الموت القادم من وراء الغيوم وبحر الظلمات لعودة الصديق والخل الوفي؟ هل يطلع علينا النهار ويشرق يوم جديد..

وغلبني النوم، فنمت.. من طول السهر والأرق. استيقظت ظهرا، أين هو؟ أين الزائر؟ أين الصديق والرفيق الذي يعاودني كل صباح؟! لماذا تأخر اليوم؟! لماذا لم يأت لزيارتي حتى الآن ؟ مذ رقدت على سرير المرض وهو لم يتخلف يوما واحدا عن هذه الزيارة. هيه. هذه ليست عادته!! ربما هناك أسباب أخرته، عذر طارئ مفاجئ حدث له ـ هيه ـ تمنيت أن أراه قبل وداع الدنيا ومفارقة الأحباب لكن هناك شيئا ما يدور بداخلي، يقلقني، يحيرني..

في المساء، جاءت الممرضة، للمريض العليل، القابع في انتظار الزيارة، جاءت لتخبره بشيء من الحزن والأسى، بأن صديقه الخل الوفي، قد رحل. مات. كيف حدث هذا ؟! لقد غادرني بالأمس صحيحا معافى!! قالت مستدركة : لم يخرج في الصباح من مسكنه، وعندما تأخر كثيرا، على غير عادته، طرقوا عليه الباب، فلم يرد.. وبعد محاولات عدة، حطموا الباب.. ودخلوا عليه، فوجدوه ما زال في مرقده.. جثة باردة. لقد فارق الحياة ليلا، مساء، بعد عودته من زيارتك...

هل أخطأ الزائر الغريب وذهب إليه هو ؟! وكان من المفترض أن يأتي لزيارتي أنا؟! لزيارة العليل المريض وليس لزيارة القوي المتين؟! أيموت الصحيح ويحيا العليل؟! يا سبحان الله !! قادر على كل شيء. رحل صديقي سليم البدن المعافى، رحل دون أسباب أو مرض أو شكايات من علل تؤلمه وتنغص عليه حياته. مات قضاء وقدرا. وأنا ظللت على سرير المرض والموت. لا أدري لمن كانت هذه الزيارة، لي أو له. بالأمس جاء يودعني وأودعه، ومضى في صمت!!

سرت على قدمي من جديد. زاولت حياتي اليومية العادية. ومع مرور الأيام، أصبحت أركض كالفرس ـ التي حدثني عنها في اللقاء الأخير ـ تعبر السهول وتجتاز الفيافي والقفار. وأحلق في الآفاق، وعلى المرتفعات والهضاب. أقول شعرا ونثرا، وأكتب حكايا حزينة.. ومشيت إلى قبره.. وأنا أتعجب، هل كان من المفترض أن يكون العكس، يحمل هو الزهور إلي؟! أو أن ما حدث هو المقدر والمكتوب، وأن راحتنا في الحياة الدنيا هو عدم معرفتنا لموعد الزيارة..

هذا السر الغامض المحير !!

★ قاص من مصر

الطـــارق

عادل الكلباني★

استيقظ شاغر الصقر ذات ليلة على قرع على باب بيته يعلو ويهبط مثل صخرة تنزلق من فوق منحدر فانتابته رعشة خوف واكتست ملامحه علامات من ترقب للقاء لم يحلم به قبلا وتناثرت على مسامعه شظايا لزجاج نافذة مكسورة ثم تخيل اليه كمن يرى ايتاما يتابكون خلف جنازة بيضاء لا تحمل احدا ثم ازداد خفقان قلبه وهو يتراءى له نحيب كلب أبيض وعندما اشاح اللحاف عن وجهه رأى الظلمات تحيط به من كل صوب فتساءل في حزن: ان هذا الليل لم يكن بهذه الصورة من قبل ثم التقط انفاسه وتلمس زوجته بيده اليسرى حتى ارتمت على نهديها فأعادها وحك شعر رأسه في قلق وحملق في زوجته وهي تغط في السبات فبدت له مثل جثة غريق لفظه البحر وقال في نفسه: اني احلم.. انه حلم اللهم اجعله خيرا، وعندما عاود النوم اعاد الطارق قرع الباب بلطف فلم يلبث شاغر ان ازاح اللحاف ونهض بتثاقل نحو مصباح الحجرة منزلقا من فراشه حتى كاد يسقط في حضن زوجته مرعوبا، كان السرير في وسط الحجرة الممتلئة به فتلمس بيديه السرير في شيء من الحذر وراح ينساب خطوة اثر اخرى نحو الجدار الذي التصق به مثل ثعبان لتصل يده الى مفتاح المصباح الكهربائي القريب من الباب، أضاء المصباح المعلق على الحائط فتناثر حول الحجرة ضياء خافت يشبه تصدع بدايات فجر في العتمة، أغمض شاغر عينيه هنيهات ثم فتحهما وهو يرى اشراقة تفاصيل حجرته بوضوح وايقظ زوجته بصوته المتحشرج الا تسمعين يا امرأة طرقا على الباب، تثاءبت زوجته مثل خيل جموح اتعبتها المسافة وردت عليه وهي بالكاد تفتح عينيها: لا اسمع طرقا.. ربما انك تحلم، لكن شاغر جلس قبالتها وانثنى على ردفيها بكلتا يديه وهزها برفق حتى جعلها تتكئ على مسند السرير ثم مسحت وجهها في كسل متعب وقالت: أنت تحلم.. لست بسامعة طرقا على الباب، قال شاغر: استيقظي يا امرأة كوني واعية، استمعي الآن، الا تسمعين طرقات على باب البيت. انزلقت صباح في السرير وغطت رأسها باللحاف وهي تغمغم: لا اسمع طرقا على الباب، اذهب وانظر من الطارق، ربما انها الريح.. واعاد شاغر ما قالته صباح وهو ينظر الى جسدها المسجى مثل كفن وقال: ربما انها الريح.. ارتدى شاغر قميصه واتجه مسرعا صوب الباب وعندما فتحه ولم يجد احدا وحين تقدم بضع خطوات الى الخارج وطئت قدماه ورقة لرسالة فأحس بها والتقطها منحنيا بيمناه وكانت ثمة أشواك بدأت تنغز انحائه ويخزه حزن مبهم لا يعرف مصدره وكان الليل يعج بالعتمة ويكدس غسقه في نواحي القرية، مثل كتل رصاص مذاب يساقط من السماء حاجبا ابتسامة القمر، اضاء شاغر مصابيح البيت فانثال الضياء يكسر سواد الليل مثل كهف مظلم توغل فيه وحشة رعب قارس ثم انتابته حسرة كمد ما لبثت ان انطفأت حشرجتها عندما فتح الرسالة فألفاها خرقة بيضاء خالية الوفاض ثم تابع فتح الظرف في شغف ومزقه حتى القعر فانتابه غضب جامح وتخيل اليه احد اصدقائه الثملى الذين لا يخفون هلوساتهم حين يسكرون لكنه ارتد كطائر ارتطم بجدار وتساءل في ريب: لكنه ما فعلها معي ابدا، ثم طمأن نفسه واستراح حين فسرها بالريح التي حملتها من قمامة في اقاصي بعيدة مع احجار حملتها وارتطمت بها على باب البيت.. وانداح وجه صباح مبتسمة له بصوتها العذب الذي يشبه رقرقة ماء زلال في نهر ويتهادى في حناياه: ربما انها الريح.

فابتسم ولاحت منه التفاتة الى نافذة الصالة فألفاها مفتوحة الصدر وقبض بعنف على الظرف والخرقة البيضاء وطحنها بكفه الايمن ثم تقدم بخطى وئيدة نحوها ورمى بما في يمينه من النافذة فحملتها الريح بخفة كانت تمر حينئذ من بيته ناعقة نحو الاعالي مثل حشرجة بوم عجوز اتعبه السفر. أحس بعطش يجتاح احشائه فهرع الى قنينة ماء مركونة بقرب الجدار الصافن حوله فتقدم اليها باحثا عن كأس في ارجاء الصالة الذي فتح بابها واتجه صوب المطبخ وأنار مصباحه ورمق كؤوسا كثيرة ملقاة في مغسلة بنحو غير مرتب والتقط احداها وفتح صنبورة المياه وغسله من بقايا خبز عالق ومشى بخطواته في شيء من الرفق لئلا ينزلق على البلاط اللامع من انعكاس الضياء عليه فتراءى له قبر مقلوب ينتظره، تعوذ بالله من الشيطان الرجيم واغلق الانوار والباب ومضى يسكب الماء في الكأس ويدلقه في جوفه فسرت في جسده برودة القطرات المنزلقة من الكأس على صدره وامتزجت بالنسمات المتسربة من النافذة اليه في لطف، اتجه صوب حجرة ابنائه واطلق شاغر تنهيدة ارتياح واستيقظت في صدره ابتسامات لعيون نضرة وصعدت نحو السماء أشواق هطلت في دمائه وابل عشق.. عاد وارتمى على اريكة الصالة ثم قادته قدماه الى حوش البيت فتذكر الرسالة والخرقة البيضاء وحاول التهرب من وسواس كهذا بسيجارة ينفثها كآخر حريق يلمسه، ثم استدار متذكرا علبة السجائر في حجرته التي كان مصباحها مشتعل والزوجة نائمة، دخل الحجرة وفتح دولاب صغير بالقرب من تسريحة الشعر ملصوق بالجدار فأحدث الدولاب صوت صرير لذيذ ذكره بلعوب التهمها بالقبلات فانهارت كنار جائعة ولعق شفتاه بلسانه متذكرا شفتيها اللتين كانتا تشبهان غنج شهد في صدر وردة فأمعن النظر في جسد زوجته وازال اللحاف عنها فاجتاحته رغبة عارمة في البكاء على صدرها وتهادى اليه من بعيد صوت زورق يغرق في بحر جارف حطمته أمواجه وتناثرت اضلاعه في اليم فسرت في جسده رعدة عشق حين التفت الى صدر زوجته فبزغ نهديها المتكوران مثل عصفورين يغردان في وجع وجوع.

بلع ريقه وتلمظ شفتيه وخرج الى حوش البيت حاملا علبة سجائره والثقاب صوب كرسي مرمي في آخره ارتمى عليه مثل عليل واشعل الثقاب فملأت صورته المكان مثل شبح منقرض تلاشت اشلاؤه حين أطفأ عود الثقاب واصطدم بالعتمة وجر حريق سيجارته كأصداء سلاسل تتشظى في سواد الليل، تذكر شاغر أمه ففاضت عيناه حين تصورها وحيدة وعمياء تقودها ايدي البؤوس، وتراءت له في بركان من غضب تستبيح مروجه الخضر فتحصدها يبابا وسيطر عليه بكاء طاغ من فرط الندم فرمى أعقاب سيجارته ودفن وجهه بين كفيه وعلا نحيبه حد النشيج نحو السماء اللامعة بالانجم فلم يعره الليل وما وسق شيئا من الشفقة وراح يقلب عينيه الدامعة في صمت الجبال وسكون الشجر وقال في أسف: سأسترد غدا ما سلبته السنين..

وبدا لشاغر ان الغد بعيد جدا وليس لهذا الليل من آخر، قام عن حزنه وودع الوجع وسار نحو حجرته يترنح مثل ثمل اطفأ المصباح الكهربائي وارتمى بقرب زوجه وراح في سبات طويل. في الصباح الباكر حين داعبت اشعة الشمس رؤوس الجبال والشجر وزقزقت العصافير في بهجة النور، ترامى في الأفق ضجيج حزن في نواحي القرية وهرعوا حول بيت شاغر الصقر على صراخ صباح المر زاعقة بصوتها الجاف وارتمت مفجوعة القلب. غاب شاغر الصقر وحين حملوا نعشه نحو مثواه الاخير كانت الريح، شجرة حزينة مورقة الدمع تخايل نظرات خريف غاضب تكتسحه اشباح بيض غارقة في انتظار ليل عابر وعندما عاد الناس من مواراة شاغر الصقر في قبره، كان البيت يضج في حزن عارم وفيه امرأة متوشحة بالسواد طاف عليها ذاكرة رجل راحل وتصورت الغروب الساكب شفقة في جسد السماء مثل حظة عشق تحت أسفار رجل آخر.

★ كاتب من سلطنة عُمان

سيل الوادي(*)

أحمد بن محمد*

«مشيناها خطا كتبت علينا
ومن كتبت عليه خطا مشاها
ومن كتبت منيته بأرض
فليس يموت في أرض سواها»

على هذين البيتين من تراث الشعر الصوفي، خطهما بخطه الرقيق على الحائط المقابل، تقع أعين الضيوف لدى ولوجهم المجلس القائم في إحدى الزوايا البحرية من حوش الدار الواسع، حيث يمكن لنوافذه أن تتنفس هواء البحر المترامي على طول الأمداء وعرضها. فهل كان من قبيل المصادفة أن اختار عزان الكاتب هذا الصنف من الشعر ؟ أم أن مجرى حياته سار على مثل ذلك المنحى القدري المجرد كالذي يشع به معنى البيتين !

النزول

كانت الحرب داخل البلاد في ذروتها عندما انهالت الحياة بأعبائها على ظهر عزان ذي الثلاثة عشر عاماً، ووجد نفسه وأخاه الأصغر وحيدين بلا سند بعد أن انتزعت مخالب الحرب والديهما.

وهاهو يجهز زادا للطريق ويركب أخاه ظهر الحمار ليغادر قريته في ليلة يربض عليها الصمت، وينيرها ضوء القمر الذي انسكبت أشعته فوق الأسطح المتناثرة على هامة الجبل، وعلى الدروب المنحدرة من القرية الجبلية، عاكسا صورته فوق صفحات الماء في أحواض الشرب الحجرية، وعلى البرك التي خلفها المطر في أسفل الفج العميق. ولم يكن في نيته (وهو يخرج متسللا من بيته) أن يطلع على أمره أحد، لولا أن نفسه السخية أبت عليه أن يمرمن جوار كوخ معلمه الطيب من غير أن يقول كلمة وداع. طرق عليه الباب وأخبره عن عزمه، فطلب منه العجوز أن ينتظر ريثما يخط له الرسائل التي أكد بأنها ستعينه في أمره بإذن الله. وحال فرغ من كتابتها ناوله إياها ومسح على رأسه وهو يتمتم بكلام كان لم يزل عسيرا ليفهمه عزان. سارت القافلة الصغيرة أياما وليالي قبل أن تبلغ منتهاها، شاقة طرقا تلتف في صعودها وهبوطها على سلسلة جبال شاهقة، وبين الحين والآخر تنبثق قرى الجبليين الساكنة بين أحضانها.

ظلت كلمات المعلم العجوز تتردد في ذهن الصغير وهو يتلمس بقدميه نتوءات الأرض الصخرية، منقلا بصره بين الطريق وأخيه. وعندما تحجب ندف السحائب الرمادية ضوء القمر، يترك العنان حرا للدابة ليمسك على ركبة أخيه خشية أن ينوس ويسقط. ولتفادي ذلك كان يلجأ أحيانا إلى حيلة قص الحكايات التي حفظها عن المرحومة أمه، حيث كانت تعشق قصص الجان وتسترسل في حكايتها وهو مستلقٍ بجانبها، منتهزة في كل مرة اكتمال القمر لكي يضيء بنوره حبكتها ولكي لا تقع غما على عقل الصبي.

تمضي المسيرة قدما ملقية ظلالها على الطريق الهابط. تميل ما مال الطريق، بلا بوصلة أو مخطط أيما كان نوعه أو حاله. في قلب الصبي لا شيء فوق العادة، فالجبل والليل والقمر يعرفهم كما يعرف اسمه وعمره ونسبه. كان كل ما يشغل فكره أخوه فوق الحمار خشية أن يتغافل عنه ويسقط في الطريق الهاوي، وما عداه فإن العمى يحيط عقله مثلما أحاطت الجبال وما تزال مداركه وأحاسيسه.

توسعت عينا الصبي على المشهد أمامه كما لم تتوسعا من قبل. فبعد أن هدّه التعب وغالبه النعاس، وبعد أن ثقل عليه أخوه وهو يسند ظهره، انبرى إلى جانب صخرة وحمل شقيقه النائم ثم مدده بجواره وسرعان ما سقط معه في جب النوم العميق. وبعد أن نشر الفجر أنفاسه على الارض والسماء وبسط ألوانه فوق أسطح الكائنات، جاءت الشمس معتلية ظهر تل بعيد، فخطت بضيائها مسارات دقيقة لا تحصى قبل أن ترمش على وجه الطفلين النائمين.

لم يكن هناك ديكة تخبر بالصباح، ولا عصافير تغنيه كما هو الحال في قريته البعيدة. كان أول صباح من نوعه. رغم ذلك استقبل الصبي الخارطة الجديدة بحبور وعذوبة، وغردت لها كل أحاسيسه، وسمع بدوره جنبات الوادي الفسيح تردد تغريده. كان ذلك الصباح أول عهده بإنبساط الجغرافيا وامتداد الجهات. ومن خلف الصخرة سمع بكاء أخيه ذي التسعة أعوام، فنهره غاضبا :

«أها وأسمعك تبكي مرة ثانية وإلا بهذي العصا»، قال ذلك مرددا كلمات أبيه ومقلدا نبرته الصارمة يوم نهره مرة بعد أن سمع صياحه وهو يبكي من لدغة عقرب !

بداية الرحلة

طوى عزان قطعة الفراش، بينما قفز نصير(بعد أن كفكف دمعه) ليحل رباط الحمار، فوجده واقفا وهو يجتر من عشبة وحيدة شاء

---

* قاص من سلطنة عُمان
* جزء من نص طويل

حظه أن يربط بجوارها. وما هو إلا وقت قصير حتى انطلقت الرحلة من جديد. إذ لم يكن ما يستدعي الإنتظار، فالزاد القليل لا يسمح بوجبة إفطار (جبة تمر، وكيس ورقي، ناوله إياه معلمه مع الرسائل، لف على سمك الرنكة المجفف).

مازال الطريق ينحني إلى الأسفل، غير أنه كف عن كونه شريطا صخريا ضيقا حينما بدأت تخالطه أحجار بطبيعة أقل قسوة وذلك لقربها من الوادي. كما أخذت انحرافات متعرجة تتفرع منه. فمنها الذي مال على زاوية حادة متجها شطر أعالي الوادي، وآخذا مسارا معاكسا للمجرى داخل الجرف الذي يخترق سفوح جبال مهيبة بعلوها، حيث تتبدا قبة السماء من بينها وكأنها ورقة باهتة بلا وزن. ومنها الذي يتجه عرض الوادي ليذوب بعدها في سهوب مترامية الاطراف، ولو أن شجرة السمر لم تتخذ فيها موطنا، لكان الله وحده العالم عن ذلك الشعور المرعب بالانكماش والضياع الذي سيحط على السائر فوقها.

أما الصغيران مع الحمار فقد رموا بخطاهم على الدرب الساحب إلى محاذاة مسيل الوادي. وقبل أن تنبسط أقدامهم على الأرض المستوية، تاركين خلفهم الجبل ومرابعهم الأولى، تردد صياح نصيرالذي أطلق العنان لساقيه وأخذ يقفز من صخرة إلى أخرى من غير أن يضع عليها أثراً :

– حمّيضة(١).. حمّيضة.. عزان تعال شوف.. حمّيضة !

وجعلت هذه الكلمات عزان يفلت ساقيه هو الآخر وينطلق كالسهم في الهواء حتى انتهى إلى القرب من أخيه :

– حمّيضة أو غنّيبة(٢)؟

– حمّيضة.. تذوق !

– لو كانت غنّيبة كنا عجناها مع القاشع(٣).

– الحمّيضة أحسن.

– الغنّيبة أفيد. ولكن حيث(٤) تنبت الحمّيضة تنبت الغنّيبة.

وما كذب الخبر، إذ لمح عزان أن الحمار الواقف غير بعيد عنهما كان يمضغ بسلام من عشبة تحت خطمه فركض إليه ليكشه، ولكنه تنازل له عنها عندما صاح نصير بالغنّيبة.

أرض مفتوحة

الشمس بضيائها المبهر توسع من قطر الأرض الجرداء وتمنحه امتدادات تغفر في اللامتناهي. مجرى الوادي الماحل تملأه الصخور التي جرفها السيل معه حتى خلفها في مواضع بعيدة قبل أن يحتبس عنها، تاركا إياها في انتظار ذاهل. وحدها السمرة من قدر لها أن تتحايل في البقاء، وأن تكرس خصائص في مواجهة جور الطبيعة مهما شح فيها الماء ومهما اشتعل الهجير.

السماء الكبيرة يتوتر فيها قرص الشمس. خط مجرى الوادي يقسم الأرض ويختفي في المدى البعيد. خطوة وخطوة أخرى تندحر الجبال إلى الخلف، وثلاث نقاط بأحجام مختلفة تتحرك إلى الأمام : الحمار الهرم أضخم من الأخوين وعزان أكبر من نصير.

استوقفتهم نبقة مورقة بادية العروق بعد أن عراها الجرف وأحنى جذعها الهش لو أنه قورن بجذع أختها السمرة المتين. تسلق نصير جذع الشجرة وانتقل من غصن إلى آخر فوقه بخفة لا توحي بأنه ارتقى عن الأرض، ثم استوى أخيرا فوق أعلى ركن وامتطاه كما كان يمتطي الحمار غير عابئ بالشوك المترصد.

وعندما أيقن بأن قوة يديه لن تحملان الركن على التخلي عن ثماره، شرع في هزه بكامل جسده.

تناثر خرز ذهبي في الهواء، وتلونت به الأرض تحت الشجرة، فحرك الحمار هامته وسار يدور حول الشجرة دافعا بخطامه أمامه وهو يهجم على كل ما يعترضه من أكداس النبق ويقضمها مع نواها الخشن. ولم ينقطع الصغير عن نفض الغصن، صاما أذنيه عن نداءات أخيه (أو لعله لم يكن ليسمعه وهو يتأرجح مغمض العينين، تملأه نشوة الطيران مع الغصن المصوب نحو قمم الجبال البعيدة). لم يكف عن الفتك بالشجرة والنزول منها إلا بعد تلقيه ضربة في الظهر جاءته من أخيه الأكبر الذي لم يجد وسيلة أخرى سوى التسلق خلفه وإجباره بالقوة.

ويعرف عزان ضمن ما يعرف بأن النبق، رغم شهية طعمه وغنى عصارته، إلا أنه يحفر فراغا في الجوف، ويمنح إحساسا قويا بأنه بقي عالقا في جدران عنق المعدة، ولن يسقط أبدا إلا بعد إلحاقه بكميات من الماء أو بطعام مختلف. لأجل ذلك صد عنه أخاه إلا القليل، ووضع بعضه في خرج الدابة ليكون قوتا لها ما تبقى من الطريق، أو ليلجأ إليه لو سدت أمامه الطرق.

تناول اللفافة المطوية على السمك وعجن ملء كف منه بورق الغنّيبة، ولإرضاء أخيه أضاف الحمّيضة (والتي اكتشفا بعد ذلك بأنها تنسي العطش). ناغص نصير الحمار وتعلق على عنقه، وأكثر من مرة دس في فمه حبات ممتلئة من النبق، في حين اتكأ عزان على جذع الشجرة المائل، ماداً قدميه فوق جذورها النافرة وأخذته غفوة قصيرة... قفز ضب قرب قدمي عزان ووقف على قائمتيه الأماميتين. أدار برأسه عدة مرات قبل أن يكمل طريقه مبهوتا كعادته وكأنه يبحث عن جواب يهمه، ضاع في تلك البرية.

أول الغربة

ظل ملبد الذهن لعدة لحظات بعد استيقاظه من غفوته تحت الشجرة فيما استغرب عليه المكان. فبعد غفوة القيلولة التي كانت من طبيعة أهل

قريته، كان أول ما تستقبل عيناه شجرة الرمان المائلة بأغصانها على بستان صغير في حوش دارهم المكشوف على السماء. وكانت تخالجه أفكار حالمة وهو ينظر إلى ثمارها واسن الجفون، فيتخيل يده تتطاول إليها لتقطفها حبة حبة، إلا واحدة في الأعلى يتركها معلقة هناك ليكايد بها نصير، ويستمتع لرؤيته حائرا في شأنها وهو يقفز بقامته القصيرة، وقبل أن يصيبه الحزن يرمي إليه بكل الحبات...

كان نصير (الذي نام كفاية في الليلة الفائتة) يلاحق جرادة جرّته وراءها كثيرا قبل أن يظفر بها. وعندما لحق به عزان كان قد جمع منها ما يصلح لعشاء صغير.

بدأت الأرض الحصباء تصطبغ بالغبار، وتطبع أثر الاقدام عليها قبل أن يبددها الهواء الذي أخذ ينفث فجأة ويزوّم في كل مكان حتى استحالت الدنيا معه إلى كيس غبار، واحتقن منه الهواء، فيما غابت الرؤية تماما، وعندما تنشق قليلا ينظر عزان إلى الخلف ليعرف لو أن الجبال ما تزال خلفهم، فلا يرى سوى جهامة الفضاء وعفرته. حينها يشد على مقود الحمار المعقود في يمناه، وعلى يد أخيه في يساره، ويسحبهما معه داخل سحابة غبار أخرى.

واستمر الحال على ذلك، لا يخرجون من طاقة غبار إلا ليدخلوا أخرى، معفري الأوجه وقد امتلأت مناخيرهم وآذانهم بالتراب. فضلا عن ذلك الذي تسرب إلى جوفهم، وما ترسب طبقات حول شفاههم، وعلى كل بوصة في أجسادهم، حتى جنحت الشمس إلى المغيب، فكبحت الريح شكيمتها، وعادت شيئا فشيئا لتستريح في معاقلها.

طارت عِمة عزان من رأسه، بينما أضاع نصير فردة من نعاله، أما العمة خاصته فقد لفها على وسطه بعد أن حشاها بالجراد. ولم ينتبه أحدهما إلى الحمار العجوز الذي راح يتعثر في مشيته ويرفع حوافره بصعوبة إلاّ بعد أن استراحا في واحة صغيرة تتوسطها بئر ماء مغطاة بلوح ثقيل. كان المسكين يرزح بصمت تحت ثقل الخرج الذي امتلأت ظلفتاه منه وانتفختا بالرمل الناعم.

تعاون الأخوان على إزاحة اللوح عن البئر، بعد أن حيّدا التراب عن الزاد، وفرشا طعاما للحمار، ثم نزحا له دلو ماء رشفها دفعة واحدة، وشربا بعده، وسكب أحدهما على جسد الآخر مجموعة من الدلاء، ونفضا أسمالهما بعد أن غسلا الزاد، وصلى عزان ما فاته من الصلوات، وقلده نصير في بعضها. عند الغروب جلسا بجانب البئر يراقبان إنسحاب قرص الشمس البرتقالي، وبعده حلول الظلام، وتمنى عزان من قلبه أن يسمع أخاه يبكي فيشاركه.

على مرمى حياة أخرى

انتقلا من جوار البئر بعد أن سمعا فحيح أفعى وشاهداها تحت ضوء القمر وهي تزحف بإتجاه الماء. ومن المكان الذي اتخذا منه مبيتا، لمعت بعيداً شعلة نار ضئيلة، فتساور إليهما بأنهما على مقربة من مكان مأهول، بيد أن النوم لم يمهلهما ليطيلا التفكير في ذلك، وناما تلك الليلة ملتصقين.

عند الفجر، وبينما لم يزالا يغالبان لسعات البرد، تناهى إليهما كما يتناهى للحالم ثغاء ماعز قادم من البعيد. تكاثف ترجيع الثغاء في رأسيهما، واعتكر النوم عليهما، فذهلا منه نفسا واحداً، واصطدما بالرأس وهما ينتصبان واقفين وعيونهما مفتوحة على اتساعها.

عبر قطيع الغنم من جوارهم، ورمت عليهما راعيته بالسلام وهي تلوح بعصا في يدها ثم مضت تسوقه إلى البئر. شاهد عزان القطيع وهو يخب عاديا إلى الماء فراودته حسرة لأنه لم يجلب معه إناء للتزود به.

بارحوا المكان بكسل، ومشوا مقتفين الطريق الذي سارت عليه الراعية وأغنامها. وعندما انزاح الغبش، بدأت تظهر أمامهم فلول خيام وقد انتشرت فرادى. وتحلقت صاعدة من بينها أعمدة دقيقة من الدخان فتذكرا النار التي شاهداها ليلة الأمس. وكانا كلما اقتربا أكثر، ازدادت الأصوات وتنوعت، إلى أن تشكلت منها جلبة إختلط فيها بكاء الأطفال مع صياح الديكة ونداءات الناس، وحين أوشكوا على الوصول آثر عزان، وقد تنازعته مشاعر الرهبة والفضول معا، أن يميلوا قليلا ويعبروا على مبعدة عن آخر خيمة.

كانت إمرأة مغطاة بالسواد وبرقع يقسم وجهها تجلس بجوار الخيمة وهي تحرك في إناء تصاعد منه البخار، وما أن خطا من أمامها الأخوان وحمارهما حتى انتصبت واقفة وهي تلوح بيدها اليهم وتصرخ بكلام لم يميزا منه إلا القليل، وما كان منهما حينئذ إلا أن حثا الخطا مبتعدين عن المكان. بيد أنهما أحسا بمن يركض وراءهما فالتفتا إلى الخلف.

كان على مرمى حجر منهم ثلاثة رجال بأعمار متفاوتة. وكانت ملابسهم المرقعة، والطريقة الواحدة التي وضعوا بها العمة، وفوهات البنادق النافرة أعلى ظهورهم توحي عند أول وهلة بأنهم أخوة توائم.

تقدم أكبرهم وصافح عزان وأخاه، وسأل عن الاخبار ومن أين أقبلوا وإلى أين المقصد، فأخبره بأنهم في سبيل الله، واعتذر منه عندما دعاهما إلى ضيافتهم، ولكنه رضخ أخيرا تحت إصرار الرجل، وساروا حتى وصلوا أمام خيمة كبيرة تجمعت أمامها حلقات متفرقة من الرجال والشبان والاطفال.

جلس عزان بجانب أكبرهم : شيخ يناهز الثمانين من عمره، بجسد متيبس، ولحية صفراء طويلة تضطرب مع كل نسمة هواء. تحدث مع عزان وسأله عن قريته وأهلها وعن الزرع والحيوان، ولكنه عزف عن ذلك عندما وجد بأن الصبي قليل الكلام، فعاد إلى أصحابه ليكمل ما انقطع بينهم من حديث.

جلس نصير لصق أخيه، مادا عنقه بفضول إلى حلقة الصغار في الطرف الآخر، بينما شرعوا بدورهم يستعرضون لعبهم وينظرون اليه بلهفة. وحفزه الرجال للانضمام اليهم، ولكنه كان ينكمش من الخجل منكسا رأسه.

عند الغداء تحلقت كل مجموعة حول صحنها من الرز ولحم الخروف الذي ذبح للضيوف، ووثب أحد الشبان بغتة فرفع نصير من الخلف وأجلسه مع الصغار وسط ضحك الآخرين. بعد قليل تحولت حلقة الصغار إلى هرج وصراخ وكان صوت نصير هو الأقوى بينهم، فعلق الشيخ وهو يرمش بعينيه الغائرتين ملاحقا نقطة بعيدة تسبح في الفضاء المكشوف، بأن الطفل سيعيش حياة مهمومة، ثم همس إلى عزان بنصيحة يحضه فيها أن لا يبتعد عن أخيه وأن يظل دائما محبا له مهما أتى منه.

رافقهم بعض الشبان حتى آخر خيمة، وودعوهما بعد أن زودوهما بقربة ماء صغيرة وأخرى من حليب النوق، في حين حصل نصير على زوج نعال قدمته له إحدى النساء اللواتي وقفن أمام الخيام عند مرورهم، ولم يعود الأطفال أدراجهم حتى ترددت في أركان الفضاء طلقة رصاص خرجت من إحدى البنادق في الخيام البعيدة.
لمح عزان أخاه يمشي نصف نائم، وأحس هو الآخر بالنعاس يثقل عليه، فلم يقاوم إغراء سمرة لاحت بقربهم وقد فرشت ظلالها على الأرض.
ليس بوسع الناس مجتمعين أن يضروك في شيء لو كان الله معك، وليس بإمكانهم أن ينفعوك لو أن الله لا يريد لك ذلك... استذكر عزان أحد دروس معلم القرية وهو متكئ على جذع السمرة الخشن، فخجل من نفسه حينما تسربت إليها الشكوك وساورتها المخاوف قبل لقائهم بأهل الخيام، وقطع نذرا بأن لا يضعف الإيمان الذي زرعه فيه معلمه الطيب، ومسالك الرجولة التي وقف والده حارسا عليها منذ نعومة أظافره، وأن ما حدث هو آخر العهد بالخزي. ونام الثلاثة تحت الشجرة التي لم يكن من شيء فوقها سوى صفحة السماء وعين الشمس اللاهبة في صدرها، وليس حولها سوى الفلاة وحيوات دقيقة أخرجتها الأرض منذ بدء الخليقة، فظلت هكذا تطبطب على ظهر أمها وتنصت إلى همس تعاليمها.

أهالي المزارع

استلقيا على الأرض ببطون منتفخة، فجثم منام على عزان جعله يفيق مكدر النفس وترجيعات الحلم تعصف في رأسه. جلس للحظات يتأمل دوائر الهواء اللافح وتهويمات السراب، ويتذكر أباه الذي جاؤوا به ميتا عندما قصد مع أصدقائه سوق المدينة لمقايضة غلتهم من الثمار. فوقعوا غفلة في منطقة تحارب، وبعد أن انتبهت الجهة المهاجمة إلى الخطأ، كان أبوه وأحد رفاقه قد فارقا الحياة. ثم أمه التي لحقت به كمدا. بيد أن منظر أخاه النائم بجانب الحمار أعاد إليه صفاءه وخفف من أحزانه، فوثب إليه يمازحه ويحثه على الوقوف لشد الرحال من جديد، وغنا الإثنان بعد ذلك وهما يضربان بأقدامهما الأرض أغنية جبلية.
لاح في الافق البعيد خط أخضر، فحدث عزان أخاه بأن تلك هي المزارع، وعندما سأله عن الذي أخبره بذلك، قال بأنه سمع أهل الخيام يتحدثون عنها، وبأنها تفصل بينهم وبين البحر الذي يأتون منه بالسمك. وقال فخوراً عندما سأله نصير عن معنى المزارع والبحر : المزارع هي الشجر والبحر هو السمك.
كان الأصيل عند وصولهم مشارف المزارع يرسل نسائم طرية. وكان اخضرار الشجر المعرش، والظلال المتشابكة التي يلقيها على الأرض، يمنح النفس بهجة فريدة لاسيما بعد الرحلة المضنية.
مشيا على درب من وحل متصلب تمتد على جنباته أشجار المانجا والبيذام، بينما لفحت في الهواء رائحة ورق الليمون والتين، وثقلت أغصان النبق بثمارها المرتوية، وعرش القاو بوفرة، وتطاول الموز فوق الأسوار الطينية، وتعرجت أغصان النرجس وتفتحت قممها بالزهر الأبيض، وبسقت النخلة داخل الأسوار وخارجها وفي كل مكان. ورغم السكون المخيم على المكان وفروغه من البشر، إلا أن أشجاراً عدة حملت علامات لوجودهم، وهو ما دلت عليه الجرار الفخارية المعلقة من أعناقها وترشح منها قطرات الماء، أوجريد النخيل المصفوف أسفلها وقد ألقيت فوقه حبال الطلوع والمناجل. ثم، وبعد قرابة نصف الساعة من توغلهم في المزارع التقوا بأول رجل من أهل المكان.
كان شيخا نحيف البنية متوسط القامة (كما هي هيئة الناس في كل البلاد) يجلس تحت عريشة من جريد النخل وهو مستغرق في سف الخوص. فبرزت من بين يديه إلى الأعلى ثلاث منها، بينما خرج إلى الأسفل حبل رفيع يطول كلما واصل الشيخ حياكته وتناقصت ذخيرته من خوص النخيل المكدس على يمينه.
رمى ما بيديه ووثب واقفا ما أن رآهما يتقدمان نحوه. صافح الأخوين شادا على أيديهما ثم طلب منهما الجلوس، فاستراحا على حصيرة من أعواد القصب المسحول. قام ليصب لهما الماء من جرة معلقة على طرف العريش فوقف عزان ليتناول منه الإناء، وهو نصف جوزة هند، وقدمه لأخيه، ثم شرب بعده وعاد إلى مكانه بعد أن شكر الشيخ. بعدها قرّب صحنا من التمر كان مغطى في زاوية بشّت من السعف، وبعد أن تناولوا كفايتهم، وقف نصير ليصب القهوة من دلة نحاسية بينما ذهب العجوز ليرمي النوى إلى الحمار أمام عتبة العريش فانتظر عزان عودته ليتقدم في الشرب.
اتكأ الشيخ على دكة طين أحاطت بأسفل العريش ما عدا المدخل، وسأل عن أمر الأخوين، فحدثه عزان عن ذلك وهو ينظر إلى لحيته الوارفة متذكرا لحية معلمه الطيب. أخبره عن مصير أبويه، وضيق العيش بعدهما، وقراره في الرحيل عن القرية، وطريق الرحلة، وأهل الخيام، واستطال في الحديث عن ذلك، ثم أخرج الرسائل وناولها الشيخ، غير أن الأخير أعادها إليه بعد أن أخبره بأن صروف الحياة منعته عن التعلم، ولكن زوجته من أسرة متعلمة. قرأ عزان ما جاء في الرسائل، وكان كلما أتى ذكر اسم لأحد من الناس، يردد الشيخ : رحمه الله وأدخله فسيح جناته... كان المرحوم رجلا شجاعا وكريما. عدا اسمين، قال بأن أحدهما سافر ليعيش في البندر، والآخر ركب البحر ولم يعد، وقال بعد أن انتهى عزان من قراءة ما بحوزته من رسائل: أنتما ضيوف عندي ما شاء لكما البقاء. آنذاك كانت الظلمة تزحف بين الأشجار، فتراخت ظلالها المتشابكة، وسالت في جوف الليل الذي أخذ يخيم على المزارع ويسكب عليها من لونه الكالح.
تقدمهم الشيخ في درب ضيق ملتو يغوص في غابة نخيل لمعت بينها أضواء القناديل، ثم ارتقو جسرا صغيرا من الجص وعبروا بابا أدى بهم إلى حوش داره.
كانت زوجته التي تصغره بسنوات كثيرة جالسة فوق سجادة الصلاة، بينما أضاءت عين القنديل الصغير بجانبها نصفا منها وأرسلت ظلالا متمايلة على جدران البيت الطيني. طوت السجادة وقامت واقفة عندما انكشفت لها رفقة زوجها وهمت في الدخول من باب خلفها، إلا أنه نادى عليها بأن تبقى، فالضيوف أولاد صغار ولا حرج من وجودها.
صلى الشيخ وخلفه عزان، وأشعلت الزوجة قنديلا آخر وحملته معها ثم غاصت في غرفة منحدرة عند زاوية من سور الحوش، وجلس نصير ينظر الى الظلال الكبيرة على جدران الغرفة التي دخلتها المرأة ويستمع الى همهمة الشيخ في صلاته.

وضعت الزوجة العشاء، وهو صحن صغير من اللوبياء وإناء مرق وخبز رقيق، وجلست بين الشيخ ونصير. كومت الخبز أمام كل منهم، وأخرجت قطعة اللحم الوحيدة من إناء المرق وقسمتها بين الأخوين، ولمرة أو مرتين غمست بقطعة خبز في المرق ووضعتها في فمها بخجل. بعد العشاء أعدت لهما فراشا ودخلت مع زوجها الغرفة الوحيدة في الدار وواربت خلفها الباب.

هجع الليل وسكنت أرواحه إلا أصواتا دقيقة تصرها بين الحين والاخر الجداجد الساهرة ويرد عليها نقيق الضفادع، وقبل أن تغفو عين عزان، كان يسمع كلمات الشفقة تخرج من غرفة الدار.

في الصباح الباكر تردد الشيخ في إيقاظ عزان. ولكنه، عندما لم يجد بدا من ذلك، طبطب على كتفه وأخبره هامسا في أذنه بأن مكروها قد حدث للحمار ويظنه قد نفق. وثب عزان من نومه، ولم يستوعب ما قاله الشيخ إلا بعد أن سار معه حتى خارج السور، حيث وجد الحمار مسجى على الأرض ومن عنقه امتد الحبل الذي ربطه بشجرة تين.

جلس للحظات يمسح على رأس الحمار، ثم وقف حائرا فيما يفعله أو يقوله وهو يحرك رأسه بين الحمار والشيخ، فأخبره الشيخ بعد أن رأى الحزن باديا على وجهه، بأن الأجل كان ينتظره بجوار شجرة التين، وأن هذا هو حال الدنيا، وما عليهم الآن إلا أن يحفروا له حفرة في الجهة الخلفية من السور ويدفنوه فيها.

خرج نصير وهو يدعك عينيه ووقف بجانب أخيه، فأخبره عزان بأن حمارهما قد مات، وبأن الشيخ قد ذهب للبحث عمَّن يساعدهم في سحبه ليدفنوه خلف السور. لم يغمه ذلك كثيرا، إذ لم تكن المرة الأولى التي يشاهد فيها حيوانا ميتا، فسحب معهم الحمار، وعاونهم في الحفر، وعندما دفعوا بالحمار داخل الحفرة وشرعوا في ردمها، رمى بالخرج وما تبقى فيه من زاد في الحفرة وجلس ينظر إلى الغبار المتصاعد منها. بيد أنه، وطوال أيام كثيرة بعد ذلك، كان يحس بغيابه ويحن إلى وجوده.

ظلت قصة الأخوين مثار حديث أهل المزارع لوقت طويل، حيث لم يعتادوا وجود غرباء بينهم، وكان الضيف عند حلوله في دار أحدهم، يتقاسموه فيما بينهم، ويصبح من يوم وصوله حتى مغادرته ضيفا على كل البيوت. أما الغريب العابر فكان يقطع دروبا بعيدة عن ديارهم من غير أن يشعروا به، إذ لم تكن للعابرين الغرب حاجة للتوقف عندهم. ولم تكن منطقة المزارع سوى ممر عبور على الطريق إلى السوق، أو إلى مقر إدارة الولاية في القرية البحرية الكبيرة التي تبعد ساعات قليلة عنهم. غير أنهم لم ينكروا على الشيخ استبقاء الصبيين معه، وقربوهما إليهم عطفا عليهما، أو تقديرا لسماحة أخلاقهما وشيم الرجال فيهما رغم حداثة سنهما، لا سيما عزان الذي حظي باحترام الجميع منذ أول يوم، ودنا منه الرجال قبل الصبية من عمره، فشاركوه مجالسهم وقاسموه من أحاديثهم، في حين أوكل إليه الشيخ جزءا من شؤونه، وائتمنه على غلة محصوله، فكان يرسله مع الآخرين من أهل المزارع إلى السوق لبيعها وتقاضي ثمنها. أما نصير، فلم يمض منذ وصولهم إلا وقت قصير، عندما كان يلعب وسط الصبية ويتشاجر معهم بل وينتبذ محل القيادة بلا منازع.

البحر وأهله

لو كان الموت ينتظرني هنا، خلف هذه الشجرة، إلا أنني لن التفت اليه، وسأحمل سمكاتي على الطريق وسأشويها مع رفاقي في مراكبهم التي تاهت عن الشاطئ، وإذا غدر بي البحر كما غدر بهم، فسأشوي سمكاتي خلف السحاب مع الزهرة وبنات نعش.........................

لقد خلقنا للمشي والمشي حتى نلاقي أحبابنا الذين ودعناهم في البحر. كان سالم (ولد الحظ) حين تحتشد فيه لحظة مؤثرة من ماضي حياته، يغيب عن كل شيء حوله، ويحلق في مناطق بعيدة، ويقف مصيخا بكل أحاسيسه وهو يحدق بعينيه وكأنه يستجلب بواسطة طاقة عنيفة تخرج منهما مخلوقات غيبية ليتحاور معها. ولم يكن لدى أحد، عندئذ، الجرأة في أن يعكر جنوحه الروحي، ويبقى الجميع في انتظار عودته من عوالمه القصية. وكان بجثته الضخمة وبنيته المشدودة ما يزيد من خشية الناس في التحرش به ما أن يقع فريسة لترجيعات الذكرى المؤلمة التي عاشها، والتي لا يعرف أحد عن مغاليقها، شيئا قاطعا. سوى ما لملمه مرهفو الاحاسيس من عباراته الجامحة، فولفوا قصة تشابه ما يسمعونه ويرونه من كلامه وتصرفاته. وما برحوا يزدادون يقينا في قصتهم، ويعتقدون بأنهم وضعوا أيديهم على مكنون السر، لا سيما إذا صادف وأن جاءت منه حركة أو عبارة كانوا قد فكروا فيها من قبل واستحضروها في أساريرهم. ومع تقادم الزمن اختلط عليهم الامر، وتوارى الخط الفاصل بين قصتهم التي الفوها ليستأنسوا منه وبين أقواله وأفعاله، وتشابكت خيوط الخيال مع نسيج الواقع حتى لم يعد واضحا من الذي يحرك الآخر، ودخل سالم وسره في تلافيف العادة. وذات يوم وجدوا بأنهم ينادونه بولد الحظ ولم يعترض هو على هذا اللقب.

في خروجه الاول مع القافلة الى السوق الكبير، وقع عزان في حرج مع رجال أهل المزارع عندما أجبرهم على انتظاره حتى يتسنى له إقناع اخيه وثنيه عن الذهاب معهم. ولم تفلح إغراءاته ولا توسلات زوجة الشيخ ومحاولاتها اليائسة في تحرير ملابسه من قبضتيه القويتين. وفي الاخير جاء ولد الحظ ليحسم الأمر، فانتشل الصبي من بين أخيه وزوجة الشيخ، ورفعه من ذراعه ثم أردفه ظهره وسط ذهول الآخرين، اذ لم تكن من عادته أن يفارق مكانه المعهود في منأى عن شؤون الناس، ولم يكن لشيء مما يفعلونه القدرة على إدهاشه وإخراجه من بين الظلال التي ما فتئت تحوم حوله.

كان على القافلة المحملة بغلة الثمار الثقيلة أن تتوقف في كل مرة تلاقيها قافلة عائدة من السوق، فيدور حديث، يطول او يقصر، بين أصحاب القافلتين، وعندما تستأنفان سيرهما من جديد، كان تبدل يطرأ على سير القافلة الذاهبة وعلى نفوس أصحابها، وذلك حسب ما سمعوه عن أحوال السوق.

وكان طمع التجار وتقاعسهم في البحث عن أسواق أخرى لتصريف الغلال هو أكثر ما يخشاه المزارعون ويشاغل تفكيرهم طيلة موسم الحصاد.

أما السنة التي حل فيها الاخوان على أهل المزارع فقد كانت رحمة السماء على موعد معهم، اذ هطل المطر في حينه، فارتوت منه النخلة وفي أعذاقها لم يزل البسر غضا أخضر، وقبل أن يستوي رطبا، احتبس

المطر فتنفس المزارعون الصعداء، وتبدد خوفهم من فساد غلتهم ومصدر رزقهم الاساسي لو أن المطر واصل هطوله وقت نضوج الرطب. غير ذلك كانت أحوال السوق تبشر بخير وفير بعد أن تعهد كبير تجاره بشراء الغلال من التمر والليمون المجفف بثمن مرضي. كما وعد كل عملائه من المزارعين بأن مخازنه التي تتكدس فيها أكياس الرز والقهوة والبهارات الهندية وكل البضائع المستوردة ستكون ميسورة لهم على مدار العام. وكان نصيب الاخوين من كل ذلك أن ازدادت حظوتهم لدى أهل المزارع، وعزو اليهما بركات السماء، وأفتى الإمام الكفيف في مسجدهم الصغير بأن من يرضي يتيما فهو بذلك قد أرضى الله.

تألفت القافلة من تسعة حمير يقودها تسعة رجال من بينهم عزان، واخذت الحمير تسير بمشقة تحت حمولتها الثقيلة من أخصاف التمر وأكياس الليمون المجفف ومن المانجا الذي قطف عمدا وهو أخضر ليقاوم الرطوبة وحرارة الجو. في حين مشى ولد الحظ – كعادته– على مبعدة من القافلة، وبدا نصير وهو معلق على ظهره الشاهق كأنه حدبة صغيرة فيه.

على ميسرة الطريق حفر الوادي مجراه غائرا في الارض الرخوة، ما لم يكن عليه عند أعاليه في سفوح الجبال والسهول الحجرية الصلدة. ونبتت على ضفتيه أحراش متضخمة لنبات لينته رطوبة الهواء لقربه من البحر. أما الميمنة فقد غطاها النخيل الذي نخر معظمها الطل وعرى جذوعها في حين حبلت أعذاقها بحبات الرطب الذي حالت فتورة الماء عن سطوع لونه فاحتوته طبقة ملحية شاحبة. إلا ان أشجار الغاف من أسبغ على المشهد غموضا عميقا، وطوف الصبيان، اللذان يعبران الطريق لأول مرة، بناظريهما على هيئتها الباذخة، وأغصانها المسرحة من قمتها حتى الارض، فاستذكرا الساحرات في قصص نساء الجبل بشعورهن المشعثة وعروقهن النافرة. وكانت أسراب الغربان التي اتخذت من الغاف مسكنا، تتعارك داخلها وتحلق جمعا واحدا حولها ثم تعود ثانية وجلبة نعيقها يملأ الفضاء ويتردد في أعماقهما.

دخلوا القرية البحرية وكانت شمس الظهيرة تعمي العيون وتخرج من الارض أبخرة لاهبة، وشقوا طريقا عبر بيوت الساكنين التي عمر معظمها من سعف النخيل او من ألواح متنوعة ولفت كيفما اتفق ووحد بينها لون الارض السبخة. وعندما اوشكوا على الوصول الى السوق بدأت تظهر بيوت انيقة وقد ارتفعت جدرانها المتينة وتعلقت فيها النوافذ المؤطرة بأخشاب مزخرفة وأخرى امتدت على عرضها شرفات بأبواب خشبية ملونة.

لم يكن اشتعال الهاجرة في تلك الساعة الفاصلة من النهار ليسمح لأحد بالتجول في طرقات القرية، فبدت خاوية على عروشها بعد أن آل ساكنوها الى بيوتهم أو انبطحوا تحت الاشجار طلبا للظل وشيئا من إغفاءة منتصف النهار، عندئذ قرر الرجال أن يتوقفوا تحت شجرة غاف وارفة الى حين أن يفتح السوق أبوابه ثانية. وكانت الشجرة تتوسط ساحة واسعة تشرف عليها البيوت من ثلاث جهات، وعلى الجهة الغربية انتصب شامخا مبنى عتيد تدل جدرانه الطينية العالية بلونها المحروق والانهيارات الجزئية التي لحقت بزواياه بأنه كان هنا وسيبقى صامدا زمنا طويل في حين سيبلي الزمن كل ما حوله من أبنية وما سيأتي بعدها.

كان قد سبقهم إلى الظل رجال افترشوا الارض واضعين رؤوسهم على أحجار تناثر العديد منها تحت الشجرة. ولم يحرك عزان ولا شقيقه ناظريهما عن البناء الذي احتوى الجهة أمامهما، بينما استلقى الباقون على الارض وسرعان ما غطوا في النوم، باستثناء ولد الحظ الذي جلس مطوقا ساعديه على ركبتيه من غير أن يكف عن تحريك رأسه في مختلف الجهات وكأنما يرصد حركات وأصوات لا يستشعرها غيره. ولم يرد على سؤال عزان عن كنه البناء إلا بعد مرور وقت طويل، كما لو أن على السؤال أن يقطع مسارات زمنية حتى يصل إليه. وعندما تحدث قال كمن اهتدى الى مفاتيح سر تعب زمنا طويلاً وهو يفتش عنها، وظل يردد وابتسامة غامضة تغلغلت بين ثنايا لحيته التي أوشك البياض أن ينجز مهمته فيها : «هذا الحصن وبيت الوالي.. هذا الحصن وبيت الوالي..» مرقصا الكلمات على لسانه من غير أن يشف عن حدود الجد والسخرية فيما يردده، وبعد أن صمت عاد الانقباض الى خلجات وجهه العريض، وطفق يحرك رأسه بحدة وعصبية أكثر من السابق.

بيد أن عزان عرف الكثير بعد ذلك عن أخبار البناء وما تمور بداخله من أحداث سواء من أهالي المزارع أو من أناس قريتهم الحياة منه، بل عرف عنه ما لم يكن لعقله البريء، وهو جالس تحت الغافة يحلق بسذاجة الى الكتلة الطينية الصلدة، أن يترسم ولو تخوم ملمح بحجم ورقة صغيرة من أوراق الشجرة المعرشة، من ذلك الآتي.

ارتفع أذان العصر بطيئا ناعسا من مسجد على طرف الساحة طليت حيطانه الخارجية بدهان ناصع البياض وبرزت فوقه مئذنة قصيرة ذات قاعدة عريضة. وبدا بأن المؤذن، لصوته الأجش الخافت، كان يعتمد نغمة حادة في بعض الحروف فيستلها من جوفه ويرسلها الى الفضاء وقد ضم راحتيه بين فمه وأذنيه وجال ببصره ذات اليمين وذات اليسار وكأنه يتابع تحليق الكلمات ويسمع صدى خفقانها، وكانت حشرجة تخالط صوته تتدفق من حلقه مطمئنة في أن رب الفضاء سيساعد كلماته ويوصلها الى أبعد مدى يريده. عندئذ، ارتجف الصمت المتمطي على بناء الحصن والبيوت المحيطة بالمسجد، واتصلت الاصوات فيما بينها واشتبكت ببعضها لتشكل حلقة أيقظت بدورها بيوتا خلفية كان صوت المؤذن يتناهى اليها فيذوب متراخيا على جدران غرفها السعفية قبل أن يصل إلى أفئدة النائمين فيها.

لم يفارق نصير جوار ولد الحظ عرفانا له بالجميل الذي قدمه له، وظل بقربه تحت الشجرة وقت قام الآخرون الى المسجد واختلطوا مع الجموع المتوافدة من كل صوب. ولم يكن ولد الحظ مصليا، وكان دخوله المسجد لمجرد حاجة في نفسه لم يحاوره فيها أحد، وتعامل الناس مع ذلك مثلما تعاملوا مع نزواته الأخرى. كما لم يعدوا تقصيره في الصلاة رذيلة فيه، إذ لم تعطي الصلاة لأحد مفاضلة على غيره، ويزوالها الجميع بالقدر الذي يزاولون فيه أعمالهم الأخرى.

اصطفت دكاكين السوق في صفين متقابلين عقدت بينهما سقيفة من جذوع النخل وأليافه امتدت من مدخله حتى طرفه الآخر. وجاورت الدكاكين المبنية من الحجر والجص الاخريات التي أقيمت من السعف. وقريبا، على ميمنة المدخل، تلفظ أمواج البحر زبدها في متوالية هادئة،

وكأن الأسلاف يوم وضعوا سوقهم بجواره قد ضربوا معه صلحا وأخذوا الأمان من هوجة أمواجه. ووقتما يهيج، ويدفع بأمواجه الى دكاكينهم وأكواخهم، فيطفوا عليها متاعهم قبل أن يسحبها الى قيعانه، كان، حسب اعتقادهم، لا يأخذ أكثر من حقه.

توقفت القافلة عند عتبة مدخل السوق الضيق وعبر بعض الرجال إلى داخله، وعند عودتهم صاح أحدهم، كمن جاء بالبشرى، بإسم أحد التجار. عندئذ، وكأنه كان يترقب تلك الصيحة، طفق ولد الحظ يتحرك بنشاط حثيث، وينتشل الأكياس الثقيلة من على ظهور الحمير فيردفها ظهره ويركض بها إلى داخل السوق ثم يعود ليفعل الشيء نفسه مع باقي الأكياس، وهكذا حتى ألقى آخر حمولة أمام مستودع التاجر الذي اشترى الغلة خرج بعدها وهو يزفر بأنفاسه بينما غرقت لحيته وملابسه في العرق، وتعلقت في ظهره شوائب من أكياس الليمون والتمر. مشى على الشاطئ الرملي تاركا خلفه القافلة والسوق والقرية البحرية، وفي مكان بعينه، استلقى على ظهره وأغمض عينيه.

في السوق، لم يتفاوض الرجال كثيرا مع كبير التجار الملقب بالحاج، فموسم الحصاد في أوله، وربحه مضمون في البلدان التي سيصدر اليها الغلال. ومهما شط المزارعون في تسعيرتهم، إلا أنها لا تقارن بالسعر الذي سيبيع به في الأسواق الاخرى... ولكنه، ولعادة فيه، أخر الدفع إلى أجل غير مسمى.

وكان الحاج، رغم ما يشاع عن حرصه على المال، طيب القلب وفضائله تتجاوز جيرانه التجار لتصل الى الأكواخ السعفية البعيدة. ومن عادته أن لا يتهاون في تشغيل أبناء القرية عمالا لديه أو يتوسط لهم مع التجار الآخرين في القرى المجاورة، واذا استدعى الامر فإن علاقته الجيدة مع الحصن لا تخفى على أحد. ولم يكن لنصف العاملين في الحصن أن يدلوا الطريق اليه لولا مساندة الحاج لهم وأخذ ذلك على عاتقه. ولم يؤثر ما يدور في الخفاء عن تلك العلاقة على سمعته عند السواد الأعظم من الناس، وهو ما يحلو أن يتداوله بين الحين والآخر القلة القليلة من أولئك الذين فردت لهم الحياة لين المعاش. وقف عزان خلف الرجال الذين شكلوا حلقة التفت حول الحاج أمام عتبة دكانه الأكبر بين الدكاكين الأخرى. وكان التاجر ينسل من بينهم في كل مرة يلمح فيها ولد الحظ هاجما بجثته التي حجبت الضوء المتدفق من مدخل السوق الضيق، فيجرب الاكياس بيديه قبل أن يحملها عماله الى داخل المخزن الملاصق، يعود بعدها الى مكانه وسط الرجال مادحا جودة البضاعة وصف الاكياس.

في وسط السوق بدت الإضاءة شحيحة، فعدا ضوء النهار المنساب من المدخل الصغير، وما جادت به الثقوب القليلة التي حفرتها في السقف أجيال متعاقبة من الفئران، لا توجد مصادر أخرى للضوء. وعندما تتهادى الشمس الى المغيب تلف غلالة شفيفة من العتمة وجوه التجار الجالسين على عتبات دكاكينهم، وتغرق فيها تدريجيا بضاعتهم المعروضة على مداخلها، وتزداد كثافة العتمة حول الأشياء كلما توغلت أكثر داخل الدكاكين، وفي العمق منها تكدست على الارض وفي الرفوف أشياء لم تر الضوء منذ امد بعيد، حتى أن التجار الذين ورثوا الدكاكين بما فيها من آبائهم وأسلافهم الراحلين لا يعرفون عنها شيئا ولا يشعرون بوجودها إلا عن طريق روائحها العتيقة المنبعثة من خلف ظهورهم والتي اعتادت عليها أنوفهم.

كان إيقاع حركة السوق متجانسا مع الإيقاع العام لحركة الحياة البطيئة في القرية البحرية. ولم يكن في ذلك ما يثير القلق لدى التجار من كساد تجارتهم، فقد كان سائر الناس، بمن فيهم ميسورو الحال، يعزفون في جوقة واحدة ويشكلون شبكة يتداخل فيها الجميع. وكانت أيام تمر على الواحد منهم من غير أن يبيع شيئا، إلا أنهم، وبنفوس لا تفارقها السكينة، يخرجون من بيوتهم مع طلوع شمس كل نهار ميممين صوب السوق ليعودوا إلى دكاكينهم التي تركوها عند مغيب شمس اليوم الفائت، مستفتحين يومهم بالمزاح والضحك فيجلس كل منهم في مكانه المألوف لا يفارقه إلا للصلاة في المسجد والتي كانوا يشعرون بميقاتها قبل أن يحين موعدها، أو للعودة إلى بيوتهم عند الظهيرة للغداء والاستلقاء بجانب زوجاتهم ثم الرجوع ثانية إلى السوق وإلى زواياهم الرطبة ليتمنطقوا فيها حتى قبيل المغرب شاردين بأفكارهم في حساب ديونهم القليلة وما لهم وما عليهم والتي عدوها قبل ذلك مئات المرات. وكان تواتر هدير الموج يصيغ طبيعة الزمن ويسوق عجلة دورانه فتتشكل على إثره نفوس الناس وطبائعهم ويوازن إيقاعه حركة أفكارهم.

جنح قرص الشمس الى المغيب، واختفى نصفه خلف الجبال بينما امتزجت أنواره الأرجوانية بأمواج البحر القادمة من أسفار بعيدة لتسلم آخر أنفاسها على رمال الساحل الناعمة. وتهادت فوق المياه الدافئة لخليج عمان مراكب الصيادين العائدين من رحلة قصيرة وضعوا خلالها شباك الليخ(٥) الطويلة حيث ستبقى في عمق البحر إلى أن يعود اليها الصيادون عند الصباح وقد علقت بين خيوطها أسماك مختلفة ظلت تتلبط الليل بأكمله.

لم يزل ولد الحظ مستلقيا على ظهره فوق رمال الشاطئ وبجواره جلس نصير، الذي تبعه عند خروجه من السوق، وهو ينظر جفلانا إلى البحر وكأنه أمام كائن خرافي يمد اليه ألسنة طويلة ثم يعود فيطويها في جوفه. وزاد من دهشته الراجفة تلك الكلمات المبتورة التي يسمعها لأول مرة فترن حروفها وتتعاظم في نفسه الغضة والتي كان ولد الحظ يطلقها بعد أن يستوي جالسا ومحركا يديه الطويلتين وهو يشير الى البحر :
الطوفان.. الاهل والاصحاب.. أمل النجاة.. الغرق.. لوح عائم...

وظل ساهيا في خيالات راعشة حتى انتزعته من مكانه يد عزان الذي ويخه على ابتعاده وحذره من الالتصاق بسالم.

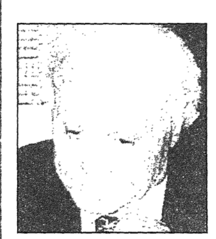
إلا ان طبيعة الصغير الحرنة جعلته سادرا الى العجوز الذاهل، ونشأ بينهما، منذ ذلك اليوم، تفاهم حدسي شفاف خفيف خفة الروح.

هامش :

١ - عشبة جبلية حادة الحموضة. تعرش في شتلات متوسطة بوريقات صغيرة. موعدها بعد هطول المطر وعمرها يتعلق ببقائه أو بعده بقليل.
٢ - لها نفس ما للحميضة بإستثناء طعمها المحايد والرائع لو فهم.
٣ - سمك الرنكة المجفف
٤- حيث أو بجانب (بالدارجة الجبلية العمانية)
٥ - شباك يصل طولها أحيانا إلى مئات الأمتار توضع على شكل هلال ينتهي طرفاه بالقرب من الشاطئ وذلك لاحتواء منطقة من البحر ثم تسحب الاسماك المحاصرة داخلها أو العالقة في الشباك.

غياب الجسد وضوء المعرفة

إحسان عباس - محمد القيسي - ويلفرد ثيسيجر







هل ينتهي الكلام.. الصحراء متاهة.. والكلام دليل الطريق في ليل الوحشة.. الصحراء عدو دون أقنعة، في مقابل الغابة السوداء وعسلها بين الشفة والشفاه.

هل ينتهي الكلام.. حيث لا كلام يقبض باليدين، وحيث لا شيء تقبض به اليدان. لهذا يتيهُ الكلام في دوائر الحياة مهما حاولنا ان نرمم المسافة بين الدال والمدلول.. لهذا سيظل الزمن منشاراً للواقع.

ونشارته لاهبة على القلب في الزوايا والأمكنة بين الحياة والطريق إلى القبر.

النشارة التي نصنع منها توابيت أجسادنا ربما تبيضّ لها طرقاً على الثرى الذي مشت عليه موسيقاك «يا موتسارت» لقد تهاوت الروح على معول العمر. وذهبت بعيداً في طلاوة العمر المبكر.. قابضاً على لحظاتك الاستثنائية كأنها الجمر.

ها نحن منحنا النفس اغماضات العين واللسان وقعدنا نتأمل الكلمات التي أنبأتنا زوال الفرح. فلم تعد الكلمات التي حيينا بها تضيء القناديل. اسودت الوجوه قبل الطريق ولم تعد الكلمات هي الكلمات التي وطئت أقدامنا بها أرض الحلم. لهذا نئيت الفكرة حين البسملة على قشة جملها.

الصحراء.. هي الصحراء مهما استبدلناها بالمدن العامرة على جسد الخديعة.. من يمد الابتسامة لتصل القلب بالقلب.. الصحراء مرتع النطفة الأولى.. لون الطين، وتشكل اللوحة الآدمية. وأي لفظ ينقذك من عطش المتاهة. الكلمات شبيهة روحها، قرينة الخراب وهو ينثر هستيريته المجنحة في زوايا الكون. أيُ نهار قادم سنمنحه لك أيتها العصافير. وأية رئة تستطيع أن تتحمل هذا الدخان المسمم.

وهل سيجد الصياد طريدة نسيتها «شبكة الرادار» لينعش بها أبناءه الفاغرة أفواههم. لا البحر لا اليابسة: متاع لك.

أنت لك الصمت، والطريق لنا.. أبناؤك دين، وأنت دين لنا.

كل نداء سراب في المدى. لقد منحناك سجن الحياة بين الوظيفة والطاعة.. لك ان تسرّح مخيلتك الواهنة بينهما وأنت تقرأ رسائلك محمولة بين كنف أصابعك على الهاتف، مبتسما، أو خجلاً من مسْماك.

يؤدب صباحك بين النافذة والباب، صراخك الذي يتكوّر في المرآة سيرتد عليك خانقاً صوتك حدّ الانطفاءة.

ماذا، يكون من كلام في مقابل الغياب والخراب. لقد رحلت عنا مدن.. ذهبت بنا وبأحلامنا، بين بغداد وبحر الظلمات. مدن عطشى للبحر، الهواء والنظر، الهواء الذي يمنح الروح قفزاتها الخفيّة من إرث مراوغ. مدن عطشى للضحكة، ولصوت يأتي من بعيد.

مدن دون روح بين الجثة والرأس، مسافة للساطور بين اللحم والعظم.

فما بين بغداد وبحر الظلمات، طالت المسافة، وتوزعت دروب، كم من ليل ونهار ذابت معها وبها حرائق الانتظار، وحرثت القلوب في زوايا أوردتها وشرايينها عن معنى لهذا الألم بين محبة وضغينة.

نحتاج، ولو لبرهة الى مغنٍ يزيح ساتر التراث من على وجه الصوت الخافت المعقود بالأمل. ربما يحق للروح أن تخرج آهاتها كاحلة كسواد المشهد بين سندان ومطرقة في التمثلات المرئية والخفية بين بوابتي (بحر) الظلمات والشرقية في حضرة (السوبرمان) و(السوبرستار) فمن شدة ألمها ستظل المدن تستحضر وجودها من الفناء الواضح والخفي.

* * *

فمن يغب عن العين، ربما لا يغيب عن القلب.. نستذكر هنا على عجالة اللحظة وتأسينا عليها وعليهم انهم رحلوا خلال أيام متقاربة. رحلوا وسط أحداث جسام. لم يأخذوا من الإعلام العربي والحضور العربي بملياراته الدعائية وصخبه المجاني الالتفاتة التي تستحق الذكر.

رحلوا في زمن «السوبرستار» والرطنة الوطنية، في ثرثرة الصوت وسفاهة المعنى لهذا كانت دلالات عناوين الأستاذ عبدالله القصيمي في تموضعها الحقيقي لهذه الأمة في كتابه «العرب ظاهرة صوتية».

لقد ظل المعلّم الدكتور/ احسان عباس والشاعر/ محمد القيسي في المقابل الآخر لوطنهما، يحلمان رغم كل الانكسارات، معولين على الحلم بالعودة الى أرض الوطن. رحلا وكان الوطن على مرمى النظر. الوطن، النهر والشعلة، فكلما توحشت الحياة استعادت الطفولة مقاصدها ابداعاً خلاّقاً. لهذا ظلت فلسطين بالنسبة لهما أكبر من أرض. هي اتساع الروح، لا محدودة بين سماء وأرض.

* لقد رحل عنا الدكتور/ إحسان عباس بجسده بعد حضور متميز على الساحة الثقافية العربية الذي ظل أحد رموزها لفترة نصف قرن.

* رحل عنا الناقد والأديب والشاعر والانسان الذي تأثر به جيل كامل. رحل عنا صاحب المائة كتاب. وفي غيابه فقدت المنطقة العربية أحد



ت : ثيسيجر

لقد رأيت بعضاً من أجمل المناظر الخلابة في العالم. بيد انها لم تؤثر في نفسي بقدر الأثر الذي خلفته في وجداني الجزيرة العربية. ويلفرد ثيسيجر

الشخصيات البارزة والفذة والمثابرة في العطاء المعرفي في مناحيه المختلفة.

* رحل الشاعر/ محمد القيسي بعد يومين من غياب الدكتور إحساس عباس. رحل بعد أن عرفناه بعداً وقرباً، في إبداعاته الشعرية والنثرية وحياته الموازية لهما.

فمشاركته في فعاليات مهرجان مسقط الثقافي الذي اقامته بلدية مسقط في يناير الماضي (٢٠٠٣) بمثابة لقاء مكرر ووداع أخير. كان الشاعر محمد القيسي أكثر تألقاً ومرحاً وحباً للحياة. إقبالته للحياة في يناير الماضي لم أرها من قبل. كان يضحك، يشاكس اللحظة السائدة. التقى أصدقاء كُثراً.

ألقى قصائده بحب غامر. تآلف معه الحضور وأخذ بأكثر من وقته المحدد له، مع هذا أحببناه. ضحكنا، غنينا على طاولات العشاء.. كأنها لحظات أخيرة او عشاء مؤجل لكي يكون أخيراً.

كان القيسي في تمرداته، وقفشاته والتقاطاته، أراها تنبع من صميم روحه الحميمة.

وقُبيل اختتام المهرجان ، أشار لنا بالبقاء لبضعة أيام قابضاً لحظة الهدوء تلك لإكمال مشاريع كتابية ومنها اشتغاله على رواية كأن القدر يطارده من أجل أن ينجزها سريعاً.

غادرنا المغني الجوال أو المتمرد الجوال كما أطلق عليه أصدقاؤه ولم تغادرنا ذكراه.

* رحل ويلفرد ثيسيجر والمكنى (مبارك بن لندن) بعد أيام من رحيل سابقيه بالذكر. كلهم رحلوا في الشهر الثامن مودعين الحياة بعد اشتغال معرفي لا تخطئه عليه ولا تذره رمال الصحراء.

ثيسيجر أو مبارك بن لندن توأم الصحراء الرحالة الذي وصِم بالرجعية والراديكالية. سليل أسرة امتهنت السفر والترحال. خريج جامعة أوكسفورد. هو امتداد للرحالة البريطانيين: بيرتون ودورتي ولورنس وفليبي وتوماس.

رحل صاحب «الرمال العربية» كتابه الأهم. عبر صحراء الربع الخالي مرتين في ظرف قاسٍ ووعر في منتصف العقد الرابع من القرن الماضي.

لقد شكل المكان العماني والصحراء فتنة لهذا المغامر في تحدٍ سابق لأوانه حينها. لقد حولت كتابات ثيسيجر هذه المتاهة الصحراوية وهذا النفق المفتوح على موت متحقق سلفاً إلى مكان فيه وجهة نظر للحياة. منصفاً المكان وأهله بلغة أدبية قل مثيلاتها لدى مجايليه من الرحالة والمستشرقين.

ط المعمري

كتب جديدة

لجابر عصفور

عفاف عبد المعطي★

حمل عام ٢٠٠٢ للمكتبة العربية اثنين من إصدارات جابر عصفور النقدية الأول هو «ذاكرة للشعر» والذي حصد فيه تاريخ الشعر العربي منذ شعر الإحياء حتى الشعر الحر خاتما بشعر أمل دنقل الذي أهدى الكتاب إلى روحه وأفرد له القسم الأكبر الأخير من الكتاب. كما صدر كتاب «قراءة النقد الأدبي».

ثم يطالعنا جابر عصفور مع بدايات عام ٢٠٠٣ بكتابين جديدين الأول تحت عنوان «أوراق ثقافية / ثقافة المستقبل ومستقبل الثقافة» والثاني «مواجهة الإرهاب» قراءات في الأدب المعاصر، الكتاب الأول «أوراق ثقافية» صاحب العنوان الضخم الرنان يحتوى أربعة عناوين فرعية تمثل مضمون الكتاب، هي قضايا – مشكلات – إضاءات – متابعات. تحت كل عنوان وضع قدرا متسقا من الدراسات والمقالات التي يمكن فصلها – مع عنوانها – عن الكتاب كي تشكل هيكلا مستقلا بذاته.

قضايا متعددة طرحها كتاب جابر عصفور وكأن ذهنه المتقد أبى ألا يتنازل عن الكتابة حول كل قضايا العصر الثقافية : من الحديث عن هذا الزمن العربي الذي يتضمن خصوصية الثقافة العربية المعاصرة والمثقف العربي في الوقت نفسه، أي خصوصية الخطاب اليومي التي تتجاوز فيه أصداء دعاة الدولة الدينية ودعاة الدولة المدنية، أصداء الفكر الليبرالي القديم والجديد في مواجهة الماركسيات التقليدية والمحدثة وفي موازاة النزعات الأصولية وغير الأصولية للقوميين والبعثيين والناصريين والساداتيين، فضلا عن الحداثيين وما بعد الحداثيين، ومن موقع المثقف العربي الذي يتحدد بين مطرقة السؤال عن المستقبل وسندان الزمن القادم الذي يرجوه، والثقافة العربية وموقعها إلى العولمة والهوية الثقافية حيث تواجه هذه الثقافة العالم الذي لا يتوقف عن التقدم في تقنية اتصالاته التي أحالت الكوكب الأرضي كله الى قرية كونية حقيقية انبنت على متغيرات حاسمة أفضت الى تشكل نسق جديد من العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والمعلوماتية التي نسميها العولمة، وهي واقع فعلي يطرح نفسه على الكوكب الأرضي كله متجاوزاً التصنيفات القديمة والتقسيمات التقليدية وهو ما يفرض على الثقافة العربية تحديات غير مسبقة تدفعها إلى أن تعيد تأمل إمكاناتها لاكتشاف مدى قدرتها على الحركة في عالم ليس من صنعها لا تملك سوى مواجهته، وعليه يأتي واقع مواجهة العولمة عبر احترام الهويات الثقافية للشعوب ومراعاة خصوصية كل تجربة تاريخية دون محاباة لتجربة على حساب غيرها، والتخلي عن مركزية النظرة أو أحادية التوجه والإيمان بالحوار بين القوميات والمعتقدات والمذاهب المنظمة والأفكار على أساس من قيمة التسامح واحترام حق الاختلاف ومن هنا تبرز مفاهيم الاستقلال التي تتأكد بالتفاعل بين الحضارات والثقافات والدول لمواجهة المشكلات العامة التي لا يستطيع قُطر وحده حلها وعليه تواجه هذه النزعة هيمنة العولمة

★ ناقدة من مصر

بنوع معارض من القيم التي تنقد المركزية والتسلط بكل أشكالهما، وليس بمعزل عن ذلك عالمية الأدب والعولمة حيث ترتبط عالمية الأدب بنزعة المركزية الأوروبية – الأمريكية لذلك أخذت علاقة عالمية الأدب والعولمة تكتسب طابع التفاعل اللافت في المجال الثقافي خصوصا في دائرة التأثير والتأثر، وقد أفضت أيضا أيديولوجية العولمة إلي نوع من لزوم حوار الحضارات عندما تدعو العالم إلى أن يصبح كوكبا مفتوحا تحكمه منظومة اقتصادية واحدة لا تعترف بالحدود السياسية وتمضي هذه الايديولوجية إلى صياغة قيم ثقافية.. اجتماعية.. اقتصادية وسياسية تؤكد حرية الحراك الاقتصادي الهدف من ذلك خلق عالم واحد لا يعرف الحدود ولا ينبني على الاختلافات أو الانغلاق : بل الأفق المفتوح الذي يذيب الخصوصيات الثقافية والهويات الحضارية المتغايرة في منظومة كوكبية واحدة، وموقفنا من حوار الحضارات المفروض علينا – بطبيعة السياق التاريخي – ينبغي أن نسلم به بديلا عن الصراع كي يتم التفاعل بين الثقافات، ومن هنا يمكن الحوار الذي يسمح لكل طرف من أطراف الحوار مُسلّماً بأحقية غيره في الاختلاف من جانب وبأنه لا يمتلك الحقيقة المطلقة من جانب آخر، ويعني ذلك التسليم بنوع من التكافؤ العقلي بين الأطراف المتحاورة وعدم تسلل نزعات عرقية أو تحيزات استعلائية إلى الحوار بين المركز والهوامش في العالم؛ فالحوار يصل إلى طريقه المسدود عندما تختل العلاقة بين الأطراف.

وقد تتبع جابر عصفور في كتابه بواكير الترجمة العربية منذ أن تصاعد إيقاعها في عهد الخليفة المأمون ثم شرح كون الترجمة هي الأداة الفاعلة في تحقيق رغبة النهضة والمُضي في طريقها الصاعد بوساطة إذابة الفوارق الفكرية بين الأنا والآخر واكتساب معارف وعلوم التقدم، وبذلك تغدو الترجمة جسراً يعبر هوة الزمان والمكان ويفتح أفقا للغة مشتركة تجمع الأنا بالآخر، ولا تبتعد قضية الترجمة كثيرا عن موضوع حوار الحضارات، بل إن الترجمة في حد ذاتها تذيب الفوارق بين الحوار وتجعل كل طرف يقبل الآخر ويقتنع بأفكاره.

تحدث جابر عصفور عن بلاغة المقموعين مما يثير الدهشة ويدعو إلى التساؤل، هل للمقموعين بلاغة ؟ وكيف يمارسون البلاغة وهم في حالة القمع ؟

ينبغي قبل مناقشة مفهوم عصفور لبلاغة المقموعين، أن نعرِّف البلاغة وأنواعها فالبلاغة مرتبطة بالإبلاغ ولا تعني الإتيان بما يحقق الإجماع أو بما لا يعرفه الناس، وتأثيرها لا ينصرف إلى المعاني، فالمعاني موجودة لمن يريد التنقيب عنها يعرفها العربي والعجمي، إنما تكمن جماليات البلاغة في السبك والصياغة، أي في الكيفية التي تصاغ بها الفكرة، أو يقدم بها المعنى، إذن البلاغة هي الإبلاغ وتأثير الإبلاغ لا يرجع إلى مضمون المبلغ عنه، بل إلى كيفية الإبلاغ، وهنا ينبغي الإشارة إلى أبي الهلال العسكرى الذي رأى أن البلاغة من قولهم «بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلّغتها غيري، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسُمّيت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه. ولذلك قيل إن البلاغة هي «التقريب من المعنى البعيد، وتقريب ما بعد من الحكمة بأيسر الخطاب، وإهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، والوصول إلى الشيء والانتهاء إليه، وقد سُمّي الكلام بليغاً لأنه الوصول إلى المعاني البديعية بالألفاظ الحسنة (يراجع كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري).

على حين يرى عصفور تجلي دلالة البلاغة في صفات الكلام لا المتكلم، فما دام أثرها يلتبس بمعنى الصياغة من حيث الإضافة، ومعنى التوصيل من حيث التقريب، فلا يجوز أن تطلق على الكلام من حيث ما يضفيه على المعنى السابق عليها، فالمهم هي دلالة نفي البلاغة عن الفاعل لفعلها وهو المتكلم وصرف الدلالة من الفاعل إلى الفعل ذاته أو المفعول الذي يلازمه أو يتعدى به، وتلك دلالة ترتبط بالمقصد الذي وصل بين البلاغة والإقناع، وجعلها مرتبطة بالجدل السياسي.

أفرد جابر عصفور في كتاب «أوراق ثقافية» جانبا كبيرا للحديث عن ألف ليلة وليلة بطبعاتها المختلفة وحكاياتها المتباينة، وقد أطلق عصفور لرؤيته الفنية العنان في كتابة إبداع على إبداع الليالي بما يؤكد سطوة ليالي ألف ليلة وليلة على القراءة في كل زمان ومكان، نظرا لوضعها في سياقها التراثي الخاص. وعلى الرغم من الطروحات الفكرية المهمة التي قدمها جابر عصفور في كتابه «أوراق ثقافية» والتي هي جزء من رؤيته التنويرية العامة في السياسة والفكر، إلا أنني أتصور أن هناك مكسباً حقيقياً في هذا الكتاب يتجسد

في كتابات جابر عصفور حول الرواية، ذلك أن عصفور مُدان طوال الوقت من قِبل الحياة الأدبية بعدم الكتابة النقدية حول ما يصدر من نصوص إبداعية. وقد فتحت رؤية عصفور النقدية بابا من التفاؤل لكل أديب يقدم إلى عصفور نصه منتظرا رؤيته. كما أن وعد عصفور بإصدار كتابين عن الرواية العربية يوسع دائرة الأمل.

النصوص التي تناولها عصفور في الكتاب - بعد مقال عن فجر الرواية العربية - هي «لبن العصفور» للروائي يوسف القعيد الذي صاغه بالعامية، و«قمر على المستنقع» لعلاء الديب ، و«زينة الحياة» لأهداف سويف.

رواية «لبن العصفور» للكاتب يوسف القعيد صنفها جابر عصفور ضمن مشروع القعيد الروائي الذي نهض منذ نشأته الأولى على الإيمان بحق الفقراء المهمشين في الحياة، بما في ذلك مأساة تشيئ الإنسان وتحوله - تحت وطأة الفقر والقهر - إلى سلعة تُباع وتشترى وتحتمل المقايضة وهى مأساة تلح على الوعي الروائي ليوسف القعيد لأنها تؤدي إلى تدمير معنى وجود الإنسان والوطن والأرض والأسرة، وقد دلل جابر عصفور على هذه الفكرة الواضحة في أدب يوسف القعيد بنصوص أخرى للقعيد تؤكد عمق وكثرة قراءة عصفور لهذه النصوص من ناحية، ورسوخ مبادئ الكتابة والتأكيد عليها في إبداع القعيد من ناحية أخرى. فمسألة البيع والشراء والاستبدال البشري موجودة أيضا في رواية «الحرب في بر مصر» ليوسف القعيد حيث الأب / الفلاح الأجير الذي يبيع ابنه، أو الأب / عمدة البلد الذي يستبدل ابنه بغيره كي يساعده على الفرار من أداء الواجب العسكري للوطن، ثم ثلاثية «شكاوى المصري الفصيح» حيث الأب الذي يعاني الفقر المدقع مما يؤول به إلى أن يعرض أولاده للبيع. كما أن القعيد من خلال روايته «لبن العصفور» المكتوبة بالعامية المصرية الصرفة المجهدة في الكتابة والتعبير، قد أراد أن يدلل على إيمانه بمقولة تتردد لديه وهى «أن هناك أفراداً يموتون من الجوع وآخرين يموتون من الشبع» فلبن العصفور تصور عالمين مختلفين من الحياة عالم الفقر الشديد في منطقة «منشية ناصر» بالقاهرة حيث الفقر الأشد واللصوص الأدنى، وعالم الثراء الفاحش بمنطقة «مدينة نصر» بالقاهرة أيضا حيث الغنى اللافت واللصوص الأعتى، والعلاقة بين الأدنى والأعلى تقوم على المفارقة التي تولد الدلالة السياسية اللاذعة كالعادة في كتابات القعيد حيث يكشف التناقض الذي يؤدي إلى الخلل الاجتماعي الواضح.

كذلك ظهرت رؤية جابر عصفور النقدية لرواية علاء الديب «قمر على مستنقع» التي وصفها عصفور بأنها عمل روائي قصير مكثف يقترب من الشعر في اكتنازه اللغوى وتجاوب رموزه الدالة والتوتر الدرامي للمنولوج المسيطر في انطلاقه من «أنا» البطل المأزوم التي تخاطب نفسها ليحملنا مباشرة بلا مقدمات أو ثرثرة أو استطراد الى رؤية متميزة لعالم منهار.

ولأن جابر عصفور من المهتمين بقضية المرأة في الكتابة، فقد قدم دراسة حول نص أهداف سويف القصصي «زينة الحياة» كاشفا عن الحضور الأنثوي المهيمن فيه، وكذلك إقامتها لصوغ هويتها الخاصة الكاشفة عن الأنا المضمرة في الكتابة الأنثوية.

افتقر هذا الكتاب المهم الفكري / التنويري / النقدي الى خاتمة تجمع شتات موضوعاته وكأن جابر عصفور يضع القارئ في قالب الموضوعات كي يكتب كل متلقٍ خاتمته، قدر استيعابه لموضوعات الكتاب.

أما كتاب جابر عصفور الثاني «مواجهة الإرهاب / قراءات في الأدب المعاصر» فقد تناول فيه - بجرأة كبيرة - الوضع الثقافي العربي من المثقف التقليدي إلى المتطرف الديني، عبر قراءات لنصوص روائية عربية مهمة مثل «الزلزال» للكاتب الجزائري الطاهر وطار، وقصة «أقتلها» للقاص الكبير يوسف ادريس، ومسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، ورواية «المهدي» لعبد الحكيم قاسم، ورواية «الأفيال» للكاتب للروائي المصري فتحي غانم، ثم ذيل هذه الفصول برؤية نقدية لظاهرة التطرف التي تقع بين السينما والمسرح والرواية.

رصد جابر عصفور صور إنجازات الرواية العربية منذ أن نشر الطاهر وطار روايته «الزلزال» في عام ١٩٧٤ عندما ظهرت صورة شخصية الشيخ المتعصب «أبو الأرواح» ووجد أن تصاعد العنف الفعلي لعمليات الإرهاب الناتجة عن التطرف والتعصب في حياتنا العربية الممتدة من المحيط الى الخليج، وما فعله الطاهر وطار يختلف عن ما فعله بعده يوسف ادريس في قصته القصيرة «اقتلها» التي حاولت

استبطان مشاعر الإرهابي - لكن من الخارج - وفي الحيز المحدود للقصة القصيرة، ومعنى الإرهاص نفسه موجود في رواية «الأفيال» التي تمثل محاكمة إبداعية للأسباب التي أدت إلى ظاهرة الإرهاب، على الرغم من ان رواية فتحي غانم لم تجعل شاغلها الأساسي اكتشاف الوعي الذاتي للإرهابي والتركيز الكامل عليه، إنما نظرت إليه بوصفه نتيجة، ولذلك غلب الاهتمام بالكشف عن الأسباب التي أدت الى تشكل الإرهابي على الاهتمام بكشف المكونات الداخلية للنموذج المترتب على هذه الأسباب. كما تظهر رواية «المهدي» القصيرة التي فرغ عبد الحكيم قاسم من كتابتها في الرابع والعشرين من شهر سبتمبر ١٩٧٧ وتحكي قصة قرية «محلة الجياد» غير العادية الشوارع فيها تحمل أسماء والدور أرقاما، وتفرض وظيفة الأمثولة طبيعة بنيتها في رواية «المهدي» - من الزاوية التي تنبني بها الرواية على تعارضات متوازية هي بمثابة لحمة البناء السردي وسداه، وأبرز هذه التعارضات يتصل بطريقين متقابلين في فهم الدين وتأويله بما ينعكس على أفعال الممارسة الحياتية، ويرتبط ثانيهما بالعلاقة بين المجموعة الدينية الضاغطة اجتماعيا وسياسياً من ناحية وممثل الدولة أو السلطة السياسية الفاسدة من ناحية مقابلة، ويقترن ثالثهما بالتعارض بين المثقف المدني داعية تحديث المجتمع والدولة والمثقف الديني داعية الدولة الدينية القائمة على التعصب للمذهب أو التأويل المختار من مجموعة بعينها.

الأمر نفسه ينطبق - بمعنى من المعاني - على مسرحية سعد الله ونوس «منمنمات تاريخية» التي تتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية فيها طابعا بنائيا وظيفيا يجعلها أقرب إلى «الاستعارة بالكناية» حسب المصطلح البلاغي القديم، وتشير المسرحية إلى ثلاثة أبعاد للزمن، بعد الزمن التاريخي للماضي الذي تنقشه المنمنمات وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب من الزمن الماضي الذي يبدأ من شهر محرم وينتهي في شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة، وهي السنة التي سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمور لنك أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن برقوق الأول اسم بلا صفة والثاني غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق وما تزال أيامه تذكر بالفتن والغلاء والوباء وطرق بلاد الشام فيها تيمور لنك فخربها وحرقها وعمّها بالقتل والنهب والأسر حتى تمزق أهلها في جميع البلاد، تلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التي تنمنم بها البناء المسرحي ما بين ثلاث رؤى للعالم الحديث المهزوم.

تضع هذه النصوص جميعا التعصب الديني سببا من أسباب الهزيمة، لكن في علاقته بغيره من الأسباب، وذلك في شبكة العلاقات التي جعلت النصوص الابداعية تهتم بشخصيات التطرف وتنطقها، كل هذه المحاولات تعود بنا إلى هموم الرواية العربية وهموم المسرح العربي - في الوقت نفسه - خصوصا من المنظور المرتبط بحرص هذين المعنيين على متابعة سرعة تغيير عالمهما في تعدد جوانبه وتنوعه اللافت، ومن ثم تفرض السؤال عن عدم تركيز الرواية العربية أو المسرح العربي على حضور المثقف الإرهابي المنتسب إلى المجموعات المتطرفة المتمسحة في رايات الدين وشعاراته والنفاذ إلى أعماقه والكشف عنها، وهو سؤال يفرضه تزايد حضور المثقف الإرهابي من ناحية وتصاعد ممارسات العنف الكاشف التي سيمارسها في المجتمع من ناحية موازية، يضاف إلى ذلك الارتفاع الملحوظ لمعدلات ما ينتجه من خطاب قمعي اتسعت دوائره يوما بعد يوم إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه من كوارث يعيش العالم العربي نتائجها.

ويلفت الانتباه أن الأدب العربي في كل عصوره كان - ولا يزال - يواجه أشكال القمع المقترنة بالإرهاب سواء في إفراد أسبابه أو جمعها ساعيا في ذلك الى أن يستبدل بشروط الضرورة عوالم الحرية وبالظلم الاجتماعي العدل، وبالاستبداد السياسي الشورى أو الديمقراطي، ورغم القيود الكثيرة التي فرضت على الكتابة الأدبية واختلفت باختلاف العصور والعهود والأنظمة، فإن هذه الكتابة ظلت عبر عصورها المتعاقبة تواجه القمع المفروض عليها، وتستنبط من المقاومة بحيل المجاز والرموز والتمثيلات ما أنطق المقموع في الخطاب الاجتماعي والسياسي والفكري والديني، وما نزع براثن القمع والإرهاب التي اقترنت بأشكال التعصب.

مثال ذلك عندما لم تبدأ رواية «أولاد حارتنا» لنجيب

محفوظ من العدم في مقاومتها الرمزية لظواهر القمع الفكري والاجتماعي والسياسي، وإنما بدأت من حيث انتهى تراثها السردي في تاريخنا العربي الإسلامي، وأضافت الى الوعي بميراثها منجزات العالم الإبداعي المعاصر، ولم تتواصل فحسب مع تراثها البعيد الذي يشمل «كليلة ودمنة» و«حي بن يقظان» وغيرهما من رمزيات السرد، وإنما أضافت إلى ذلك تواصلها مع تراثها القريب في اللغة الجميلة نفسها، ومضت في الطريق الذي سبقتها إليه رواية «غابة الحق» التي نشرت في حلب سنة ١٨٦٥، ورواية «الدين والعلم والمال» الوعظية التي أصدرها فرح أنطون في مدينة الإسكندرية سنة ١٩٠٣ مضيفة الى تقاليد السرديات الرمزية في تعبيرها عن رؤية من ينتسب الى عصر العلم والحقائق الذي يثير في حضوره الإبداعي الحراس الجامدين لمقولات التعصب الديني ونواهيه.

كما أن القمع العام دفع بالرواية العربية الى الاحتجاج عليه والكتابة ضده، وذلك على نحو غدت معه الكتابة الروائية عن القمع ملمحا بارزا من ملامح وجودها المعاصر ويذكر على سبيل المثال روايات «الكرنك» لنجيب محفوظ، و«العسكري الأسود» ليوسف ادريس، و«تلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم، و«حكاية تو» لفتحي غانم، و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني، وغيرها من النماذج التي تدل على استفحال وعي الأجيال الأحدث من كتاب الرواية بالكتابة المضادة لعنف الأجهزة القمعية للدولة، وذلك إدانة لهذه الأجهزة التي احتكرت مصادر القوة والسلطة في المجتمع لصالح النخبة الحاكمة واخترقت المجتمع المدني فأحالت مؤسساته الى امتداد لأجهزة الدولة، واعتمدت في شرعيتها على العنف والإرهاب بوساطة أجهزتها البوليسية.

وهذه الظواهر في الكتابة ليست جديدة بقدر ما هي راصدة لواقع النص الروائي العربي الرافض للإرهاب، وقد كان للويس عوض السبق في وصف أفعال العنف الكاشف لحركات الإرهاب وذلك في روايته «العنقاء او تاريخ حسن مفتاح» وهي رواية ظاهر فيها أفعال حركات الإرهاب التي انجرف إليها الشباب المصري في الأربعينيات خصوصا حين لم يبد في الأفق السياسي المصري - مع نهاية الحرب العالمية الثانية - ما يوحي بان تغيير أسلوب هذه السياسة يمكن ان يتم بغير إراقة الدماء، وذلك بسبب استحالة التفاهم بين المصريين والاستعمار الإنجليزي.

وإذا كانت الرواية العربية قد أرادت التعبير عن ظواهر القمع العربي، فإن هناك واقعاً قامعاً بالفعل للأديب العربي، وكذلك لنصوصه، يذكر منها جابر عصفور اعتراض جامعة القاهرة على تدريس رواية الطيب صالح «موسم الهجرة للشمال»، وما أن سمح بها في جامعة القاهرة حتى منعتها السلطات السودانية سنة ١٩٩٦، وحدث ذلك مع محمد شكري الذي منعت الجماعات المتمسحة في الإسلام تدريس روايته «الخبز الحافي» في الجامعة الأمريكية، وكانت مجموعات مماثلة قد منعتها في المغرب من قبل بقرار شفاهي من البرلمان المغربي سنة ١٩٩٦، وقد انضم جبران خليل جبران الى القائمة بروايته «النبي» التي كتبها بالإنجليزية، وليست بعيدة عن الأذهان الضجة التكفيرية التي أثيرت حول رواية «الصقار» للكاتب المصري سمير غريب، يضاف الى ذلك اتهام مارسيل خليفة بالإساءة الى الدين الإسلامي بعد أن غنى قصيدة محمود درويش التي ضمنها قصة يوسف سنة ١٩٩٩.

وربما أرجعت هذه الأمور إلى الذاكرة ما حدث في مصر في هيئة قصور الثقافة عندما أعادت نشر رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» سنة ٢٠٠٠ثم ما لبث أن اعترض عليها أحد المتأسلمين وثارت ضجة كبرى حول النص والهيئة التي نشرته.

وقد أكدت النصوص الإبداعية المواجهة للإرهاب المخاطر التي لا تزال تترتب على الإرهاب الديني، ولا تزال تتكرر بأشكال متعددة مباشرة وغير مباشرة، وذلك على نحو تدميري يفرض تزايد مقاومتها بالإبداع الذي تتحدى نصوصه ممارسات الإرهاب، مع ذلك ظلت الكتابة الأدبية عن الإرهاب الديني أقل - كما وكيفاً - من الكتابة التي واجهت الأشكال المدنية من الإرهاب السياسي او الفكري، فضلا عن أشكال القمع الاجتماعي، وقد ظهر ذلك جليا في النصوص الإبداعية المواجهة للإرهاب.

لقد شكل وعي جابر عصفور الدال على زمن الرواية نوعا من إعادة التأمل في القمع في صوره الحديثة، خاصة من زاوية العلاقة بين الزمن النوعي المولد للرواية العربية وأشكال القمع التي كانت دافعا من دوافع انبثاقها واندفاعها في مسيرتها الصاعدة.

رواية (البعيدون)
لبهاء الدين الطود

علي القاسمي★

تقدم رواية (البعيدون) تفسيرا ناضجا لعلاقة الأنا بالذات، والأنا بالآخر، والأنا بالوجود. وهو تفسير يعكس فهم الكاتب العميق لطبيعة الأدب ورسالته، ويستند الى تجربته العميقة في الحياة وثقافته الواسعة، وفوق ذلك كله موهبته الفذة التي خلطت ذلك الفهم وتلك التجربة وهذه المعرفة في تعويذة روائية لها طعم السحر ومفعوله. وهذا ما جعل الكاتب محمد شكري يقول بعد أن قرأ رواية (البعيدون): «هناك من يأتي الى الكتابة عن طريق اجترار الكتابة، وهناك من يأتي اليها عن طريق الحس والتجربة وبينهما موهبة الكاتب».(١)

ورواية (البعيدون) تحتمل عدة قراءات في آن واحد. فهي ترمز، في جانب منها، الى ضياع الأندلس وحنين العرب إليها، وفي الوقت نفسه ترمز الى ضياع الشباب وحنين المرء الى أيامه الحافلة بالنشاط والمغامرة والمرح. وفي جانب آخر من الرواية نجد أنها ترمز الى العلاقات السابقة والحالية بين أوروبا الاستعمارية والدول العربية، تلك العلاقات القائمة على استغلال القوي للضعيف وممارسة أوروبا التمييز العنصري على المهاجرين اليها من أجل العمل او الدراسة. وفي جانب ثالث منها تتناول حبائل الصهيونية وسيطرتها على وسائل النشر والإعلام لتحقيق أغراضها الدنيئة.

مضمون الرواية

تبدأ الرواية في مدريد حين يلتقي الراوي (وهو طالب مغربي لا يذكر اسمه) بطالب مغربي آخر اسمه ادريس في مطعم تابع لجامعة مدريد. ويبدو ادريس شاحب الوجه شارد الذهن، ويكتشف الراوي ان ادريس حزين لوفاة والدته ذلك الاسبوع. ومع ذلك فان ادريس يقرر الذهاب الى دار الاوبرا، لسماع معزوفات من الموسيقى الكلاسيكية (ألا يذكرك هذا السلوك العبثي بسلوك بطل رواية «الغريب» لألبيركامي؟).

ويلتقي الراوي مرة أخرى في المطعم الجامعي ادريس وبرفقته صديقته الاسبانية الحسناء بيلار. وتتوطد علاقات المودة والصداقة بينهما. ويصطحبه ادريس، ذات مرة، الى دار الاوبرا ليتذوق الموسيقى الكلاسيكية فيشغف بها بعد ان كان يميل الى الطرب الأندلسي في مغارات الغجر، وهو طرب ذو أصل عربي، وهكذا يصبح محبا للموسيقى الكلاسيكية والموسيقى العربية في آن واحد، (وهي اشارة الى الازدواجية الثقافية التي تحصل لكثير من الطلاب العرب في الغرب، بل لكثير من العرب في ديارهم بفعل العولمة. ونجد ان هذه الاشارة تتكرر في كثير من منعطفات الرواية وأحداثها).

ويمضي الاثنان أوقات فراغهما في مقاهي مدريد الجميلة ومغاراتها ومسارحها، فيلتقيان ذات مرة بفرنسيتين احداهما

★ باحث من المغرب

صحفية متخصصة في الفن التشكيلي، فيوهمها ادريس بأن جدته كانت على علاقة غرامية بالرسام الفرنسي «ماتيس» أثناء اقامته في العشرينيات من القرن العشرين في مدينة طنجة. وفي مناسبة أخرى يلتقيان بصبية اسبانية اسمها لوليتا مولعة بالغناء و«كانت تشبه الغجريات، سمراء ذات عينين واسعتين كحيلتين، تترك شعرها الأسود المطواع ذيل فرس مرسل خلف ظهرها، أو تجعل منه ضفيرتين تتدليان على نهديها فتظل بنفس الفتنة.. حينما تحضر تحضر الدهشة، وعندما تنخرط في المواويل الشعبية الاندلسية تتحول بحتها الى سرِّ جمال صوتها، وربما بسبب تلك البحة رسخ في ذهني أن الصوت الصقيل الرتيب قد يطرب، لكنه لا ينفذ الى الأعماق نفاذ الصوت المتفرد».(٢)

وذات ليلة، كانوا في بيت صديق اسباني، فيقترح ادريس على لوليتا ان تسمعهم من قديم فلنسيا، فأخذت تغني ولكنها توقفت فجأة وصارت تبكي قبل ان تعترف بأنها ابنة غير شرعية لرجل مغربي مسلم كان جنديا مغربيا في جيش الجنرال فرانكو، مغرما بوالدتها وأراد ان يتزوجها، غير انه رفض اعتناق المسيحية كشرط للزواج بها، فعاد الى بلده كسير القلب (ألا يذكرك هذا برواية «آخر مغامرات أبي سراج» للأديب الفرنسي شاتوبريان؟).

وفي غمرة انشغال الراوي بالدراسة والحياة الجديدة يتغيب ادريس، فيظن الراوي بأنه سيعود بعد أيام، ولكن الأسابيع والشهور تنفلت دون أن يسمع أحد شيئا عن ادريس.

ويعود الراوي الى بلاده بعد انتهاء دراسته. وبعد ثلاثين عاما، وبينما هو في مكتبته، يعثر على رزمة من الرسائل تعود الى ذلك الزمن المدريدي، فيقرأ بعض أوراقها، ويتصفح بعض صورها، وفجأة يتقد الحنين في قلبه الى تلك الايام (وهو حنين العربي الى الأندلس المفقود وحنين الراوي الى أيام الشباب الضائع)، ويستحوذ عليه هاجس معرفة مصير ادريس، فيبدأ البحث، ويكتب الى اصدقائه القدامى. ويصله خطاب من خوصي، صديق ادريس الحميم، يقول فيه ان ادريس حي يرزق ويعمل في لندن في مجلة شهرية انجليزية تعنى بالاستشراق وتدعى «فواصل» (لاحظ هنا تجلي دراسات الكاتب الصحفية في الرواية).

ازدواجية المثقف العربي:

ويشد الراوي الرحال الى لندن، ويستقبله ادريس في بيته وهو «شقة صغيرة، لكنها مثيرة. زربية مغربية شاحبة استراحت في عقر صالون انجليزي قديم، صورة متوسطة الحجم بالابيض والاسود داخل اطار خشبي جميل، وضعت فوق دولاب، تجمع ادريس مع أعضاء ثلاثة من فرقة البيتلز الغنائية...»(٣) وفي مكتب ادريس في تلك الشقة ملصقات لمعارض فنية لرسامين منهم: جياكومتي، سلفادور دالي، خوان ميرو، منير الاسلام، كريشنا ريدي، رودولفو ابولاراش، شوطاكاهاشي، وهناك لوحات في غرفة نومه لروجير بيسيير، الذي تشبه اعماله لوحات الشرقاوي.

(هكذا يؤدي الاقتراب من البعيدين الى تلاقح الأفكار وتمازج الثقافات، بل والى ازدواجية في الذوق والسلوك. إنها الازدواجية التي يعانيها المثقف العربي: جذور لصيقة بالتربة العربية كالتصاق الزربية المغربية بأرض الشقة، وآراء محلقة مرتفعة في فضاء الغرب ارتفاع صورة فرقة البيتلز الغنائية على الدولاب).

لم يحدّثه ادريس عن الأسباب التي أدت الى اختفائه من اسبانيا وانتقاله الى بريطانيا، وإنما أعطاه مذكراته على شرط أن لا يقرأها قبل أن يعود الى المغرب.

وفي المغرب يبدأ الراوي بقراءة مذكرات ادريس (أو بالأحرى سردها) فالقارئ يشعر ان الراوي بدّل الحصان في منتصف الطريق ولكنه احتفظ بالعربة نفسها وواصل السير في الطريق ذاته. فالسرد في المذكرات يتم بضمير المتكلم كذلك ولكنه بقلم ادريس. ويخالج القارئ إحساسا بأن الراوي هو ادريس نفسه أو ان ادريس هو الراوي ذاته، أو كما قال الناقد الدكتور صبري حافظ: «فالراوي الذي يبدأ به السرد الروائي ويستخدم ضمير المتكلم هو جزء من ذات

البطل (ادريس) المنقسمة على ذاتها، وهو الشاهد على انقسام هذه الذات وحيرتها في وقت واحد».(٤)

رحلة الذات نحو الآخر

يمثل سفر ادريس الى انجلترا بقصد العمل والدراسة رحلة الذات نحو الآخر وتفاعلها معه وما يتمخض عن هذا التفاعل من نتائج سارة حينا وأليمة أحيانا أخرى. فمذكرات ادريس تدلنا على انه عانى صنوف الاستغلال والإذلال والجوع والمرض والتشرد والتمييز العنصري. فعندما ذهب ادريس مع صديقه الاسباني خوصي الى انجلترا، كان يأمل ان يعمل في احدى المزارع لجني التفاح وادخار جزء من الأجر ليتمكن من دراسة اللغة الانجليزية وآدابها. ولكنه يكتشف ان تلك المزرعة لا تعدو أن تكون معتقلاً للعمل الشاق الذي لا يوفر له حتى لقمة العيش الكريمة، فيقرر وصديقه خوصي الهرب من المزرعة ويتوجها. الى لندن. وهناك يقعان فريسة للتشرد وتمضية الليل في الحدائق العامة وأنفاق محطات المترو. ويتعرضان ذات أمسية للاعتداء بالضرب من قبل مجموعة من الشبان العنصريين لأنهم شاهدوهما يراقصان بعض الفتيات الانجليزيات في أحد المراقص. وأخيرا يستقر بإدريس الحال محررا في مجلة «فواصل» التي تعنى بالاستشراق. غير أنه يكتشف ان صاحبها جاكوب كورت يهودي صهيوني، وانه استخدمه ليجعل منه بوقا عربيا تنفذ منه سموم أفكاره الصهيونية. ويلتقي إدريس بابنة أخت جاكوب الحسناء ايستر. فيظن انها «غنيمة ثمينة» غير انه ينتهي به الأمر الى الزواج منها.

النهاية المأساوية للرواية

تنتهي الرواية بعد سنوات، في ليلة عاصفة ممطرة، في أحد مقاهي مدينة القصر الكبير، حيث كان يجلس الراوي فيدخل ادريس مريضا يائسا بائسا مشوها، ويطلب منه ان يساعده في استرداد جواز سفره للعودة الى انجلترا لرؤية ابنته التي أخذوها منه. فيعده الراوي بأنه سيفعل ذلك ويرجوه أن يجلس معه في المقهى، ولكن ادريس ينطلق خارجاً في قلب العاصفة لينتهي به الأمر جثة هامدة تجرفها مياه الوادي الكبير في تلك المدينة التي شهدت مولدة. وهي نهاية فاجعة لإدريس الذي ذهب بعيداً في علاقته مع الآخر واقترب منه اقتراباً خطيراً، فعصف بحياته الصراع النفسي العنيف بين مشاعره العربية الوطنية المتأصلة وبين اشتغاله في مجلة تخدم الأغراض الصهيونية، ما أصابه بالاحباط والانطفاء، وكأن نهاية الرواية تنبيه الى الأخطار التي تنتج من العلاقات المشبوهة مع الصهيونية.

الزمان والمكان والشخصيات في الرواية

«الفن وليد عصره»، كما يقولون. ورواية (البعيدون) شاهدة على عصرها بأمانة من حيث الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، فأحداثها تبدأ في منتصف الستينيات في مدريد، وتصور بواقعية وصدق فني مشاعر البطل المغربي، ادريس، القادم من بيئة عربية تقليدية محافظة لا ترى في المرأة الا انثى، ولا وظيفة لها الا تسلية الرجل والترويح عنه. وهكذا فعندما وجد نفسه في بيئة أوروبية متحررة تمارس فيها المرأة حريتها كما الرجل، فإنه طفق يتصيد الفتيات متنقلاً مثل فراشة من زهرة الى أخرى. ولكن شخصية البطل في هذا الرواية ليست شخصية مسطحة جامدة وإنما شخصية مدورة تتأثر شيئاً فشيئاً بالبيئة الجديدة وبالثقافة الاوروبية التي تنظر الى المرأة بوصفها انسانا له وظيفته الاجتماعية، تماما كالرجل. وهكذا نجد ان ادريس، في لندن، لم يعد يتصيد الفتيات كما كان في بداية قدومه الى أوروبا، وإنما استقر مع امرأة واحدة هي ايستر التي تزوجها وأنجب منها ابنته.(٥) وعندما تقرأ رواية (البعيدون) تطالعك ثقافة الكاتب الشاسعة من بين السطور فهو يلم بجغرافية مدريد ولندن وامستردام إلماماً يمكنه من التحدث عن أحيائها وساحاتها وكلياتها ومكتباتها ومتاحفها وحدائقها ومراقصها بنفس الدقة التي يتحدث بها عن أخلاق أهاليها وتاريخهم وفنونهم وطريقة تفكيرهم. ويقدم لك الكاتب شخصيات متنوعة تمثل نماذج حقيقة من المجتمعات التي جرت فيها أحداث الرواية. ففي انجلترا تتعرف الى السير كوربيس، المستشرق الأستاذ الجامعي

ذي الادراك العميق لتاريخ الفكر العربي وخفاياه، والى المستر جاكوب كورت صاحب مجلة فواصل بكل ما تخفيه ابتسامته من خبث ودهاء، والى خادمه كاتم اسراره الصامت دوماً ذي الوجه الجامد والحذاء المتآكل من الخف الذي يذكرك ببعض شخصيات أكاثا كريستي، وإلى ابنة اخته، ايستر، الشابة الحسناء الطالبة في مدرسة الفنون المعاصرة المشبوبة العاطفة التي توقع ادريس في غرامها.

وقد أتقن الكاتب بناء الفضاء السردي في روايته بحيث أبدع في تشييد صرح رائع تتمثل فيه أرقى المعالم المعمارية المناسبة لمكان الرواية الملائمة لزمانها. واستطاع ان يجمع في فضاء روايته الواقع والخيال، ويزاوج بين الحقيقة والحلم، ويخلط الممكن بالمستحيل. ومع ذلك كله، فهنالك ارتباط عضوي بين النص وفضائه المكاني والزماني والثقافي والنفسي. فالحوار المتقن بين الشخصيات يعكس بمهارة فائقة مستواها الفكري وتكوينها النفسي وانتمائها القومي في بناء متناسق الشكل متناغم المرافق.

وعلى الرغم من أن الكاتب الطود استخدم مواد البناء التي يستخدمها غيره من الروائيين، فانه وظفها بطريقة مختلفة ليصل الى أشكال سردية فذة أصيلة. فإذا كان المكان- مثلا- يستخدم في بعض الروايات ليشكل الفضاء الذي تجري فيه أحداث الرواية، أو الذي تتحرك فيه شخصياتها، أو ليكون العمود الفقري الذي ترتبط به جميع أجزائها، فان بهاء الدين الطود وظف المكان ليكون اطارا جذاباً زاهي الألوان لقضايا فكرية جادة. فهو يدعوك مثلا دعوة بريئة لمرافقته مع صديقته الفاتنة الى مرقص من مراقص مدريد أو لندن أو أمستردام. وهناك وأنت تتناول كؤوس الشمبانيا ولذيذ الطعام وبين ضحكات رفيقتك الجميلة وحركاتها المثيرة، يستدرجك الكاتب- من دون أن تشعر- إلى الانخراط في محادثة تظنها بريئة بسيطة مسلية، ولكن ما ان تشرع حتى تدرك ان الكاتب أقحمك في مناقشة قضايا فكرية جادة تتطلب منك أن تكون متيقظاً وأن تفكر جيداً قبل أن تدلي بجواب.

مشاركة القارئ في عملية الإبداع

سيسر كثير من القراء- خاصة الشباب منهم- بوصف الفتيات الجميلات وحكاياتهن الغرامية في هذه الرواية، ولكنهم سرعان ما سيكتشفون أن الكاتب استخدم أولئك الفتيات، واللقاءات معهن في المراقص والحانات، والرسائل الغرامية منهن وإليهن، والتغزل المثير بهن في زوايا الحدائق الخفية، استخدم كل ذلك وسائل وطرائق لطرح قضايا فكرية رصينة. فعندما يستقبل إدريس- مثلا- صديقته الهولندية كريستيان، المتخصصة في الأدب الانجليزي، في محطة فكتوريا في لندن، يعانقها مرارا، ويقول في نفسه: هذا المساء لن أقرأ ولن أكتب ولن أنام. ويصطحبها تلك الليلة الى حانات حي همستيد الذي تعشقه كريستيان لمجرد كون الروائي البريطاني تشارلس ديكنز والشاعر الرومانسي تشيلي عاشا فيه.

قال لها بعد أن مل الحديث عن الثقافة الانجليزية: إن دراستها للآداب الانجليزية جعلت منها انسانة مستلبة». لكن كريستيان ضحكت وقالت:

- إنها أشياء طبيعية، فثقافتي هي امتداد للثقافة الاوروبية القائمة على التنوع لا التنافر، فهي جزء من الكل، وبذلك فإني لا أحس بأي استلاب. ثم أضافت:

- اذا كنت في اعتقادك مستلبة فان الراحل السير كوربيس المعجب بثقافتك ولغتك هو أيضا مستلب.

ضحكتُ وطلبتُ المزيد من الشراب:

- لا أشاطرك مفهومك للاستلاب، فالسير كوربيس فعلا كان معجبا بثقافتي، لكنه اخذها موضوعا للبحث والدراسة من غير أن يذوب فيها الى درجة الاستلاب ، كما هو حالك مع الثقافة الانجليزية.

- توقعت ان تتفق مع تحليلي الصائب، لكنها نظرت اليّ وكأنها تطل من سماء عالية وبثقة مشوبة برنة استهزاء قالت:

- أعتقد أن الشراب قد شوش على مخيلتك فصرت «تلغ» في أمور فكرية متجاوزة....».

وهكذا يجد القارئ الشاب نفسه يتساءل عن مدى استلابه هو عندما يدرس لغة أجنبية وآدابها وثقافتها، ويفتش عن الجواب في نفسه وفي النص ذاته.

حتى الرسائل الغرامية التي ترد في الرواية لا تخلو من درس لساني او فني أو فلسفي. ففي رسالة وردت الى ادريس وهو في لندن من صديقته الاسبانية الحسناء بيلار جاء ما يلي:

« عزيزي ادريس،

... لعلك تذكر حديثا راج بيننا ذات مرة وكنا قد غادرنا الكلية مساء...

في ذلك المساء قلت لي ان التعبير بالكتابة أيسر وأمتع من التعبير الشفهي.

والآن، وبعد عام كامل، أقول لك إنك كنت مخطئا، أقولها عن تجربة قاسية أمر بها هذه اللحظة، ذلك أن الكتابة صنعة محرفة للحديث الشفهي، تسلبه دفء الولادة الطبيعية، تصبغه بمساحيق تشوه تلقائيته ولونه وشكله، ومهما ارتقت صياغته الكتابية فانه يظل تزويراً للحقيقة...».

فالكاتب هنا يجرك الى مواقف تظنها في بداية الأمر ممتعة مسلية ويضع أمامك بعض القضايا يقربها أو يقربك منها ببساطة ولطف حتى تخال أنها ميسورة سهلة، وما أن تلقي نظرة فاحصة على الموقف حتى تجد أن الكاتب أقحمك في قضايا فكرية شائكة وجعلك طرفا في مشكلات عويصة، وتلفي نفسك حكما، عليك أن تتخذ قراراً لأن الكاتب طرح أسئلة ملحة ولم يجب عليها بوضوح، وتميل نفسك أنت على ملء الفراغ الذي تركه الكاتب في النص طبقا لنظرية الجشتالت في علم النفس التي تقول ان العين الباصرة تميل الى استكمال الأشكال الناقصة. أو كما قال ادريس في معرض حديثه مع صديقته الحسناء الهولندية، كريستيان، وهي تحتسي نبيذها المفضل في حانة من حانات حي همستيد اللندني:

«الأعمال الجادة اليوم، سواء في الأدب أو الموسيقى أو الرسم وحتى في السينما، هي التي تطرح إشكاليات، تجعل المتلقي في حالة تيقظ، لأن أشياء كثيرة تظل مختفية بداخل النص، وعلى المتلقي ان يكتشفها بنفسه، أن يدخل في عملية الابداع، من ثمة فان الالتزام لا محل له في العمل الابداعي الحديث، إلا إذا كانت الغاية منه هي الفن».

ولهذا فان هذه الرواية لا تمنح القارئ جميع الاجابات، وإنما تتطلب منه الاجابة على عدد من الأسئلة التي تظل معلقة وعالقة في ذهنه، بل تتطلب مشاركته في الابداع. وهذا ما جعل ناشر روايات الهلال التي نشرت الطبعة الأولى من (البعيدون) عام ٢٠٠١ يصفها بأنها «رواية تخفي تحت مظهرها البسيط قضايا عميقة وشائكة، وتطرح من التساؤلات أضعاف ما تمنح من الاجابات».(٦)

هذه البساطة وهذا العمق اللذان تتسم بهما رواية (البعيدون) في آن واحد، يبهران القراء حتى المتمرسين والنقاد منهم، فالناقد الكبير الدكتور صبري حافظ يقول عن هذه الخاصية: «فاجأتني رواية الكاتب المغربي الموهوب بهاء الدين الطود (البعيدون) بسلاستها وعمقها معا».(٧)

رواية مغربية خالصة

ان رواية (البعيدون) تشمل نموذجاً حياً للرواية المغربية الجديدة ذات الصبغة المعرفية الطاغية والتقنية السردية العالية. كما تمثل الشخصية المغربية من حيث قيمها ومثلها ووطنيتها ووسطيتها، وانفتاحها على الثقافات بفضل موقع المغرب الاستراتيجي، وشغفها بالمعرفة، وسعيها الى تحصيلها، وطموحها الى ترقية الحياة، وتشبثها بالأطفال ورعايتهم، وكذلك من حيث الوعي الفردي والجماعي بعلاقة المغرب التاريخية بالأندلس. ولهذا كله فان وزارة التربية والتعليم المصرية كانت صائبة في اختيار هذه الرواية وتوزيعها على المدارس المصرية لتكون نموذجا للرواية المغربية.

الهوامش

١ – أحمد السطاني، «البعيدون» في جريدة (الاتحاد الاشتراكي) المغربية، العدد ٦٧٣٤ بتاريخ ١٧/١/٢٠٠٢.

٢ – رواية البعيدون، ص١١.

٣ – رواية البعيدون، ص٢٠ .

٤ – د. صبري حافظ، «البعيدون، رواية مساءلة الذات والإرث الاندلسي والعلاقة بالآخر» في جريدة (العرب) اللندنية، العدد ٦٢٧٥، بتاريخ ٢٠/١١/٢٠٠١.

٥ – د. صبري حافظ، المرجع السابق.

٦ – بهاء الدين الطود، البعيدون (القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠١) تقديم الناشر.

٧ – مقابلة مع بهاء الدين الطود بعنوان «الأندلس مقيمة في نصوصي» أجراها حسن اليملاحي وعبدالإله المويسي، في جريدة (الزمان) اللندنية.

استراتيجية السيرة النصية
في روايات مؤنس الرزاز

نبيل سليمان*

أفضى اللعب والتجريب بالرواية الانجلوأمريكية الى ظهور تيار ما بعد الحداثة. ومن سماته- كما تحدد باتريسيا ووو- ان الكاتب يقدم إفادته حول إبداع عالمه المتخيل، فيما هو يبدع هذا العالم. وبما يستبطن ويعلن ذلك من النقد، يكسر الكاتب ما يفصل بين الابداع والنقد. وقد سمت باتريسيا ووو الرواية التي تنحو هذا المنحى بالميتا رواية، حيث يبدو ان الرواية تنكتب على المكشوف، او في العراء، امام القارئ، وحيث يقوم وعي الرواية لذاتها في نسيجها، وتفكر الرواية في نفسها و/ او في الرواية بعامة و/او في النقد، وهي تنهض. وهذا ما اعنيه باستراتيجية السيرة النصية التي تواترت في الرواية العربية خلال العقدين الماضيين. وقد كان مؤنس الرزاز في طليعة من غامر في هذا السبيل، كما كان من اكثر الروائيين اخلاصا واستثمارا له، وتفتيقا فيه، ومراهنة عليه، فكيف تحقق ذلك في رواياته؟ وإلام أفضى؟

أحياء في البحر الميت:

تبدأ هذه الرواية الصادرة عام ١٩٨٢(١) بالمقدمة التي كتبها مثقال طحيمر المزعل لأوراق صديقه عناد الشاهد. وهذه الأوراق التي نشرها مثقال هي برأيه «تتشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية. فاللغة فيها تتضارب، وايقاع نبضها يتنافر، والوجوه تتحد لتنفصل، وتتحلل لتعود فتتحد ثم تتشظى».

هكذا تبدأ الشخصية الروائية (مثقال) نقد رواية الشخصية الروائية (عناد)، أي- وبفجاجة مني- هكذا يبدأ مؤنس الرزاز نقد روايته (احياء في البحر الميت)، مما قد يرى فيه مصادرة او توجيها للقراءة النقدية وغير النقدية. وريثما تجلو الرواية هذه الشبهة او تؤكدها، نتابع مع مثقال في مقدمته لعبة كتابة عناد (بالعرض) على ثلاث اوراق دفعة واحدة: الورقة الاولى مشروع رواية بعنوان (عرب) او (اعراب) تيمناً برائعة جيمس جويس (أهالي دبلن)، والورقة الثانية ضرب من السيرة الذاتية، اما الورقة الثالثة فهي من قبيل المفكرة التي يسجل فيها عناد الشاهد كلمات الآخرين، وسنرى - اضافة الى ذلك- ان عناد يدير آلة التسجيل لتسجل هذيانه في نومه، مما سيكون له موقع ما في الرواية. ويرى مثقال أيضا ان رواية صديقه تصوير لحركة الحياة، لا الحياة نفسها، وانها هجرة أفقية وهجرة عمودية، وهو ما سيسميه عناد نفسه فيما بعد بالرحيل الداخلي الجواني (العمودي)، والرحيل الخارجي (الأفقي).

إنها رواية مفتوحة، او ضد- رواية، او هلوسة وتجديدا، او مجرد اوراق للمرحاض، وقد لا يكون ترتيب الصفحات منطقيا، كما يرى مثقال الذي سيختم الرواية بملاحظة تذكر بان المشاهد قد كتب أوراقه- روايته في عواصم مختلفة، كان يعتبر انها تحدد شعوره بالزمان وتصوغ تشكله. وهذا ما جعل مثقال الذي كان سيختزل كثيرا لو انه من كتب، لا يحذف مشهدا مكررا مثلا، حين يقع في مدينة أخرى، لأن معنى آخر قد يكون للمشهد في ذلك.

وإذا كان مثقال يستبطن الكاتب، أو اذا كان الكاتب يلطو خلف ما يرسل مثقال من قول في رواية عناد، فعناد يعلن الكاتب في كلمة الغلاف التي كتبها للرواية، حيث اعترض جهارا على مؤنس الرزاز- أليس هذا أيضا خروجا للكاتب من مكمنه؟- مفضلا لو صوّره شخصاً سوياً أليفاً، ومحذرا من ان روايته ليست قرص فاليوم يهدئ، بل قرصا منبها، بل هي الأرق الصعب عينه. ويكتب عناد أيضا: «وقائع هذه الرواية المفتوحة تجري في عوالم متباينة متداخلة: عالم الوهم وعالم الواقع وعالم الحلم، ونحن- أي ابطال

* ناقد وروائي من سوريا

الرواية- نضطرب في مدن مختلفة ذات أزمنة ذاتية. فمؤلف «أحياء في البحر الميت» يفسر قول المتصوف «الماء من لون الاناء» على ان الماء زمان والاناء مكان. وهكذا تنتج كل مدينة زمانها الخاص المتميز، بل المناقض لايقاع زمان مدينة أخرى من حيث أن الزمان إيقاع ذاتي ينبض في أعماق الذات. وبالتالي ان لغو الشخص ذاته يختلف من مكان الى آخر.

بين مقدمة الرواية وكلمة غلافها، يلعب عناد وحده لعبة السيرة النصية. فإلى تلويحة مثقال بـ(أهالي دبلن)، يلوح عناد لرواية وليم فوكنر (الصخب والعنف)، كما يلوح لمرسيل بروست في بحثه عن الزمن الضائع، حين يتساءل عن حضور التأمل ان غاب الفعل في الرواية، وينفي أن يكون هذا ما يفعله بروست. وحين ينتقد مثقال ما في رواية (أعراب) من تجزئة، يقول عناد غاضبا: «تقول مجزأة؟ طبعا مجزأة.. أليس الوطن.. أليس الانسان.. ألست أنا.. الست أنت مجزأين؟ ثم يتدرع ببروست: «نحن نشغل في الزمن حيزا اهم بكثير من الفسحة الضيقة التي نحتلها في المكان. هكذا تكلم بروست».

أما رواية فوكنر فتحضر فيما نقرأ من (أحياء في البحر الميت) تحت عنوان (مقدمة- مؤخرة)، حيث يرى عناد- وهو كأنما يناجز مثقال في مقدمته للرواية وفي خاتمة- ان الوعي ليس شرطا للاحساس بالوقت، فلا الشعور وقته أيضا، وزمن اللاشعور خاص ومتميز، ومنطقه عجيب وعصي.

انه مفهوم عناد الشاه- اين هو مؤنس الرزاز اذن؟- للرواية: «كوكتيل أزمنة وأمكنة» أي اختلاط أزمنة النوم واللاشعور، وعناق أشلاء اللحظات والدهور، و«سرب من الاماكن يدخل مدارات أزمنة خرافية». لكن هذا المفهوم للرواية يتعدد في مواطن عديدة بجهارة أكبر او بمواربة أكبر. فعناد الشاهد يلحّ على استقاء الشكل الروائي من الواقع، ولذلك- واضافة الى ما سبق من تجزئة الرواية وتجزئة الوطن والذات- يعزم على ألا يذهب في روايته بعيدا في التجريد، وعلى ان يكتب اوراقا- رواية واقعية. ولكن «أي واقعية تصف واقعا مكوما بقوانين الهلوسة وقواعد الكوابيس؟».

لقد جاءت رواية (أحياء في البحر الميت) بعد مقدمة مثقال، على هيئة فصول، يتقطع واحدها الى فقرات معنونة او غير معنونة، لتبدو شظايا. وهذا البناء الروائي أثير لمؤنس الرزاز في سائر ما كتب، من التقديم (مقدمة- عتبة) الى التشظية، وحيث يتعين على القراءة ان تنسج وحدتها للنص. وإذا كان كل ذلك سيتركز في عنوان رواية الرزاز (الشظايا والفسيفساء) (٢) وبه ستقوم، فهو في (أحياء في البحر الميت) سيسري في لعبة الزمان، وفي لعبة التصوف، وفي لعبة التقمص، وفي ان الرواية حياة، او في انها هي الحياة، فعناد الشاهد يخشى ان تعطب يمناه ويتوقف عن الكتابة أي يموت، لأن ذلك يعني ألا ينجز روايته (أعراب).

من زمن بيروت الحرب الاهلية، يمضي عناد الشاهد الى زمن عمّان، حيث يغرق في عالم المخدرات والكتابة، فيملأ ثغرات ذاكرته (بإسمنت المخيلة) وتشتبك السيرة النصية بما هو معلوم من السيرة الذاتية لمؤنس الرزاز، لتكون سيرته الروائية، او سيرة عناد الشاهد الروائية.

ليس الزمان - بحسب عناد الشاهد- ملك الشخصيات الروائية، بل ملك الرواية، ولذلك يندغم زمن المد والصمود في بيروت بالزمن الفلسطيني فيها، بزمن التصدي في عمّان، كما تندغم هذه الازمنة بسابقها: زمن الوحدة السورية المصرية ١٩٥٨- ١٩٦١، حيث جبروت شخصيتي عبدالحميد (أي عبدالحميد السراج) والمشير (أي المشير عبدالحكيم عامر). وفي هذا التخييل المحموم يصير تيسير سبول شخصية روائية، مثله مثل الرائد الذي يطوع عناد، ومثل زوجته سوزي، ومثل مريم المشبوحة بين سجن عسقلان وبين سجن الرائد، ومثل الفدائي الغزاوي وفرج الله الحلو.. وستأتي استراتيجية السيرة النصية بالشخصيات الروائية لتعترض على ما كتبه منها عناد الشاهد، كما اعترض هو على ما كتبه منه مؤنس الرزاز. ففي الطائرة يصادف عناد سوزي مضيفة ترميه بتهمة تزوير الأمكنة والأزمنة والأسماء: «لماذا غيرت اسمي في روايتك؟ أفضّل اسم الاول. ولماذا زيفت الزمان والمكان؟». وعبدالحميد (السراج) يخاطب شاهد وقد قرأ ما كتبه: «لماذا تزوّر ملامحي وتزيف الاغلفة وتتلاعب بالأمكنة وتدفعني كبش فداء؟». أما المشير المقتول (عبدالحكيم عامر) فيضع الحروف على النقاط في استراتيجية السيرة النصية، إذ يقول لشاهد: «قرأت يا شاهد أحياء في البحر الميت». لماذا انطقتني بما لم أقل، وحملتني ما لم أفعل.. وأنا الميت الذي ما كان خليقا إلا بالرحمة؟. وعناد الشاهد هو اذن مؤنس الرزاز، ما دامت (أعراب) هي (أحياء في البحر الميت) والكاتب شاهد، إلا أن يكون لسان الشخصية الروائية- المشير قد زل.

بهذا تكون رواية (أحياء في البحر الميت) قد جلت شبهة مصادرة القراءة او توجيهها، فبددتها، بدعوة القراءة الى اللعب معها، كما كان عناد الشاهد يلعب قراءة وكتابة، وهو القائل: «واقرأ حين أكتب بالعرض حتى لا أتأثر. وكنت أكتب فصلا من روايتي: أعراب، وأقرأ الأبواب التي تحكي عن رجل غريب يمشي ولا يمشي، ثم انقلب على المجموعات الشعرية الخمس، وسرعان ما أنفتل نحو طه حسين (..) أفعل ذلك حتى لا يربكني اسلوب معين ويفرض نفسه علي، لكني أحاكي أحياناً، فاللاشعور مخادع خبيث كالرائد».

متاهة الأعراب في ناطحات السراب: (٣)

يلوح عنوان هذه الرواية لرواية (عرب) أو (أعراب) التي يكتبها شاهد، كما نقرأ في رواية مؤنس الرزاز (أحياء في البحر الميت). ومهما يكن من التلويحة، ها هو مؤنس الرزاز يمضي في رواية (متاهة الاعراب

في ناطحات السراب) بلعبة التقمص الى اقصاها. فشخصيتها المحورية آدم الحسنين، مثل عدوه الذي يلاحقه منذ ما قبل الزراعة والكتابة وتقسيم العمل، يتخلق جيلا فجيلا وقميصا فقميصا، واسما فاسما، ليصير آدم الحسنين: حسن الاول وحسن الثاني وآدم وحسنين، ويصير العدو ذياب: ذيب الاول او ذيب الثاني او ذيب الثامن. وبذلك تكون لعبة الزمن ولعبة الحكي المنبثقة من (ألف ليلة وليلة). فمن فجر البشرية الى العهد العثماني الى زمن كتابة الرواية- والمثبت في ذيلها: ١٩٨٣ - ١٩٨٦- تشتبك الازمنة، وتحكي شهرزاد بلسانها وبلسان حسن الثاني. ومنذ جزء الرواية الثالث (المتاهة) يحضر الكاتب كشخصية روائية، وتبدأ لعبة السيرة النصية، فيتوحد حسنين بالكاتب الذي يحدثنا عن تشييده لعالم الرواية- عالم البطولة المفجعة- بعدما انتحرت زوجته بلقيس: (أحفر في أعماقي أنفاقا كما لو كنت أقيم منجما. وجعلت اصوغ شخصيات هذا «العمل» كما أشاء. أتلعب بمصائرها وملامحها كيفما اردت. دلفت على جحور الذاكرة المنسية المحرمة فنسيت انتحار بلقيس واتهامي بدفعها الى لهب اليأس. نسيت في دهاليز الذاكرة الجمعية قضية ابي، وحسن الثاني وابناء الحارة، وعدم الاعتراف بوجودي. حياة جديدة تتفتح امامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي، ويدخل اللاشعوري في الشعوري».

لقد دفع هذا الكاتب - سواء أكان مؤنس الرزاز أم حسنين أم سواهما كما سيلي- بأبطاله القدامى- الجدد الى ادوار حلم بأن يلعبها، كما يحدثنا. وفي ذلك يشبه نفسه بضحية خذلها عالمها فانقلب الى «طاغية يصوغ عالمه الخاص ليسيطر هذه المرة على ظروفه، وتفاصيله، حتى لا يبقى للخلاذن منفذ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقة، ويمنعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الاخراج».

جراء انقلاب الضحية الى كاتب طاغية تمرد ابطاله عليه، واولهم آدم الذي يسمي نفسه ذياب، ويرفض الدور البطولي المفجع الذي أسنده الكاتب له، وينعطف نحو ما لم يرسمه له، ليلعب دورا عاديا يوميا يلعبه آلاف الجنرالات ومئات من الموظفين الصغار في العالم الثالث.

يمضِ الكاتب اعتبار أبطاله ان البطولة الحقة تكمن في تمردهم عليه، وان التمرد بالخروج عن النصوص التي صاغها لهم، هو رسالتهم الكبرى. وجراء ذلك يقرر المؤلف الانتحار شنقا. وتثبت الرواية بعد ذلك مسودة النص الذي رفضه الأبطال، وهي مسودة فصل من فصول «العمل»- العالم البديل الذي يشيده الكاتب. وفي هذا الفصل تقوم صدمة الحداثة لقوم آدم عبر مد سكة الحديد الحجازية في العهد العثماني نحو مكة. ويقود آدم مواجهة الصدمة بالهجوم على السكة في الصحراء، حيث يفتح هتاف الببغاء «افتح يا سمسم السراب» الصخرة عن نفق يفضي بآدم الى معاقل الصعاليك. وثمة يحكي له عروة (بن الورد) حكاية ارض العجائب: صحراء السراب التي تستودع الاساطير والحكايا الخرافية والاحلام.

يحمل الصعاليك اسماء حركية. ويسمي عروة آدم بذياب، وهم هاربون من التجنيد العثماني. ويشاركهم آدم- ذياب إغاراتهم على الواحات والقرى والقبائل، ويبرز بينهم، حتى يسودهم بعد مصرع عروة.

في فصل تال، وبعدما يفك ساعي البريد المؤلف من الحبل، يمضي المنتحر- ميتا او حيا: لا فرق في هذه الرواية- الى المؤسسة العربية الواحدة لمكافحة الاوبئة، والتي تحتل الطوابق العليا من الفندق الامريكي، في منطقة محايدة (؟)، حيث يدرس حالة حسنين وآدم وصحراء السراب والمؤلف وتمرد أبطاله عليه، ثلة من الحكيم ومساعده الدكتور في الانثروبولوجيا وخبير الظواهر الخارقة وعالم الآثار وعالم النفس وعالم الجيولوجيا. ويحار المؤلف في هذا الاهتمام بعمل (رواية) أشبه بمسودة، لم ينضج ولم يتخذ له شكلا: «عمل لم يكتمل لان ابطاله فروا بمصائرهم من اصابعي. ثم ما علاقة عالم انثروبولوجي بعمل مكتوب من المخيلة؟ ثم.. ثم.. أين نحن؟ ما هذا الاختلاط في الاسماء والادوار؟». وفي رده على اسئلة العلماء يقول: «كل ما فعلته هو انني حاولت ان اعد مسرحا. كان ينبغي ان اقص حكاية كي لا انتحر. ان اخترع بطلا. اخترعت بطلا، وحسبت انني هيأته للقيام بدور بطولي مفجع فوافق».

لكن البطل عجز عن مواصلة الدور، فتمرد، كما يتوج المؤلف رده، وهو يفكر في الانتحار- ألم ينتحر؟- والعلماء يعدونه شخصا خطيرا يحمل وباء معديا هو: الإقلاق والإثارة، كما سينجلي، وشهرزاد- حفيدة حسنين ذياب الآدم، أي رواية الف ليلة وليلة- تحضر كي تحرر المؤلف بالحكاية من الرغبة في الموت، وتقص عليه ما جرى في صحراء السراب بعدما انفلت ذلك العالم من بين يديه، وتحمله مسؤولية تمرد ابطاله عليه: «لقد ارتكبت جريمة يا سيدي»، فهو لم يبيض المسودات التي كتبها، وهو يسمي ابطاله في فصل بأسماء ينساها في فصل آخر، ولم يدع ذياب يختار: «لم تمنح ذياب نصا ناضجا كاملا. وجد في النص عبثا حتميا وقدرا غاشما فثار».

وإذا كان ذياب الثائر على المؤلف قد صاغ نصه الانساني الخاص، فالمؤلف يعترف لشهرزاد بالمسؤولية. وإذ يدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح، يلي ليلتها نهار حسن الثاني- أي شهرزاد الثانية- حيث تسأل الممرضة المؤلف القابع في المستشفى عما حصل لبطله ذياب- آدم- حسنين، فقال: «أعتقد ان الابطال، ما كانوا يرغبون في نص مكتمل. فالنص المكتمل يبعث الضجر في نفوسهم. كانوا يبحثون عن نص خاص بهم. ولكنهم في الوقت نفسه- احتجوا على عدم تماسك النص الذي كتبته». واذا كان المؤلف سيجدد هنا اعترافه بخلط الاسماء وفقدان السيطرة على العمل، فلعل ما تقدم منه عن النص المكتمل ينطق بلسان مؤنس الرزاز الذي ينشد نصا مفتوحا، ولا يرضيه نص مغلق او ناجز- مكتمل، ويدرك ما قد يسفر عنه التجريب والمغامرة في تفكك- عدم تماسك النص. أما المؤلف - الشخصية الروائية في (متاهة الاعراب في ناطحات السراب) فسيرد أيضا على سؤال خبير الظواهر الخارقة عن كيفية كتابته عن صحراء السراب، فيقول: «كنت بحاجة الى اسطورة، رغبت في أن أصوغ بطلا اسطوريا، وعصبة يتحرر افرادها من العصبية، كنت اريد لهم ان ينجزوا حلمي. أن يبنوا مؤسسات حقيقية، أن يشيدوا

هياكل دولة علمانية. أن يصوغوا انساناً جديداً.. أن».
أليست هذه أطروحة مؤنس الرزاز في رواياته جميعا؟ لكن (الدولة السرابية) في هذه الرواية تتبدد، و«مدن الملح بدأت تذوب» كما يقول مؤلفها، واطروحة مؤنس الرزاز تذهب هباء، فيلفع اليأس عالمه الروائي، وتنختم رواية (متاهة الاعراب...) بقوله الذي جاء على لسان حسنين الحكيم: «كنت مزورا، وقناعا يلعب دورا.. ولا يلتزم بالنص».

اعترافات كاتم صوت(٤)

من الاقامة الجبرية التي فرضها رفاق الدكتور مراد ابراهيم عليه، الى اغتيال ابنه احمد، تمضي هذه الرواية التي صدرت مع رواية (متاهة الاعراب في ناطحات السراب) في السنة نفسها، ملاعبة الصوفية (كتاب النفري الذي يلازم الدكتور مراد) والسيرة الذاتية لمؤنس الرزاز، والضمائر الثلاثة، عبر ما يسردً السارد من حياة مراد وأسرته في الاقامة الجبرية، وانقلاب المنقلبين عليه وعلى رفاقهم القدامى، وعبر ما يسرد كاتم الصوت- القاتل يوسف الطويل- من اعترافات على سيليفيا- أي: سلافة- وعبر يوميات الملازم الذي يتولى حراسة الدكتور مراد، ومن سردية ابنة الدكتور مراد وزوجته... ويتتوج كل ذلك في منتهى الرواية بملحق يضاف فيه صوت المؤلف كشخصية روائية على اصوات الشخصيات الاخرى، فيتحدث عن القاتل يوسف وعن الضحية أحمد، الى ان يأتي صوت القارئ يسأل عن تعين بلد الختيار (الدكتور مراد)، والذي لا تعينه الرواية، فيكتفي المؤلف بتعيين بلد أم احمد على انها المدينة ذات الجبال السبعة- هل تكفي هذه الاشارة الى عمّان؟- وينقل من فصل لم تكتبه من الرواية، عن احمد: «أعمامي من قطر عربي، وأخوالي من قطر آخر، فمن اين أنا؟».
يشتبك صوت المؤلف في هذا الملحق بصوت قارئ فقارئ فقارئ.. فيقول واحدهم: «لا ارغب في مقتل أحمد والأم والصغيرة.. اسمح لي أن اشارك في الكتابة، واقترح انقاذ الصغيرة على الاقل من كاتم الصوت». فيرد المؤلف انه اراد ان يقول ان الاسرة كلها تعرضت للتصفية. لكن القارئ الذي يعلن انه لا يفهم أحمد، فيؤيده المؤلف، يقترح استحداث فصل يحدّث فيه الأب صغيرته درسا في التاريخ. ويتلو صوت قارئ آخر مخاطبا المؤلف: «اننا لا نعرف ماضي سلافة أو سيليفيا في هذه الرواية الا في أحداث أو دروب أفضت بها الى احتراف العمل في الملاهي والحانات». ويرد المؤلف كما يليق بأطروحة التلقي والنص المفتوح: «لكم ان تملأوا الفراغات»، فيفترض قارئ ان سلافة جزائرية ويفترض آخر أن الختيار (مراد) هو أحمد بن بلا، ويفترض ثالث انها فلسطينية، وهذا الأخير يقول: «كنت أتمنى لو صور لنا الكاتب الانطباع الذي تركه يوسف في بال سلافة فقد كانت تسمع جزءا يسيرا غير مترابط مما يقول. ما أطرف أن نعرف أي انطباع او صورة ارتسمت في ذهن سلافة عن يوسف. لكن الكاتب فوت علينا هذه الفرصة، فلنفكر إذن معا. ونحاول أن..». وعندما يقاطع القراء قارئا آخر، يتهمهم بأنهم يكتمون صوته، ويتوالى هذا اللعب الى ان يختمه السارد- يختم الرواية- قائلا: «اتخذ المؤلف هيئة الجد والاستعداد والوقار ليناقش كل هذه المسائل. لكنه- في أعماقه الخفية- كان يكركر فرحا (بخبث ومكر) لأنه وجد أخيرا عشرة قراء يقرأون روايته».
بهذه السخرية يكتمل أيضا حضور السيرة النصية في رواية (اعترافات كاتم صوت)، وهو الحضور الذي ان كان قد تأخر، فقد جاء في تخييل مشاركة القراء للمؤلف بما يبلور اسئلة معلقة في الرواية، ويضيء عتمات منها أو يزيدها عتمة.

جمعة القفاري - يوميات نكرة(٥)

لكأن مؤنس الرزاز لم يستوف لعبة رواية (أحياء في البحر الميت) فتابعها في رواية (جمعة القفاري- يوميات نكرة) فهذا الذي يعنون اسمه الرواية يقدم لها تحت عنوان (مشاهد من حياة شاهد)، فنتعرف على نكرة في عصر العمالقة، لم يحب امرأة من لحم ودم، ينادي تيسير سبول وانتحاره وميشيل النمري واغتياله، وتلقبه شقيقته عائشة «دون كيشوط هذا العصر». لكن الاهم هنا في هذه المقدمة للرواية هو قول (جمعة القفاري: «أسند خدي بباطن كفي وافكر في كتابة رواية بعنوان «مغامرات النعمان في عمّان».
يذيل القفاري مقدمته بملاحظة تبين ان عنوان الجزء الاول من روايته الموعودة سيكون (نعمان العموني: الغراميات)، وعنوان الجزء الثاني سيكون (نعمان العموني: المغامرات والاستكشافات)، وهكذا دواليك. وتبدو هذه العنونة متصلة ببناء رواية (جمعة القفاري- يوميات نكرة)، فهي تأتي في هيئة مشاهد من حياة هذا الشاهد النكرة جمعة، في نشأته ومن اسرته وزيجاته وعمله وعودته الى عمّان من مصح في بلاد بعيدة. من هذه العودة الى (الرحم والملاذ) كما يسمّي عمّان، تبدأ افادة الكاتب جمعة القفاري عن عمله المتخيل (الرواية الموعودة) في هذا العمل المتخيل- الرواية التي كتبها مؤنس الرزاز. فالقفاري الذي بدأ يكتب أوراقه متهيئاً للانسجام مع مقامه في عمّان، بدأ يفكر في دفع أحد الكتاب الى ان يكتب قصته، فلما خاب، سيطر عليه الهجس بكتابة رواية عن بطل يتمنى ان يكونه، وسيسميه عون كيشوط، او عون الكياشطة، نسبة الى دون كيشوت الاندلسي. وهذا البطل المنشود ذو حياة تزدحم بالمغامرات. بطل يقدم نظرية فلسفية جديدة فيها خلاص للبشرية من عذاباتها». ثم استقر الرأي المتقلب للقفاري على ان يسمي بطله (نعمان العموني) وروايته (مغامرات النعمان في شوارع عمّان).
بعد فخ الزواج بسهام المصابة بالصرع والفصام والوسواس- والذي كلف جمعة ان يبيع ارثه من الأرض ليتزوج ثم لينجو من الفخ بالطلاق- وبعد اعتزاله اثر حل رابطة الكتاب الأردنيين، وغرقه في كتب المتصوفة، تأتي علاقته بالقارئة المعجبة وداد. لكن هذه العلاقة تتصدع اثر نشره لخاطرة تتعلق بمشروعه الروائي وشخصية نعمان العائد من ترحاله ليتقاعد خوفاً من الحياة. انها عودة جمعة نفسه، وخوفه هو من الحياة، كما رأت وداد فقال: «النعمان شخصية روائية

لم تكتمل. انه ليس أنا.. انا..». لكن وداد تتهمه بالكذب والتزوير، وتفارقه.
في موقع آخر من الرواية تجمع مكتبة شومان بين جمعة ووداد التي تتهمه بالاستقالة من الحياة زاعما الزهد فيها، فيقول انها تخلط بينه وبين نعمان العموني، على الرغم من الفرق الشاسع بينهما، فنعمان دار حول العالم، وعاد مهدوداً، وطرق باب التصوف بحثا عن السكينة الداخلية، لكنه كان مبرمجا، وكان على الشيخ ان يفككه ويعيد تركيبه، فاستعصى.
بالنسبة لوداد: نعمان ليس مدعياً كجمعة، وهو على الاقل خاض التجربة، أما جمعة فيكتفي بالتفرج والتأمل. وإذ يسألها جمعة عما إذا كانت تستبدله بنعمان، تقول: «يبدو أن كليكما مزور.. أنت تخلط بين شخصك الكريم وبطل روايتك التي لم تكتبها بعد». وتختفي محدثة نفسها ان النعمان يمكنه ان يقوم بمغامرات بالنيابة عن جمعة، لكنه «لا يستطيع أن يعيش بالنيابة عنك.. أيها الأحمق».
مع فاضل القفاري، صديق جمعة المعروف بالغلباوي، وبكثير الغلبة، يتوالى حضور السيرة النصية في الرواية. فجمعة يحدث صديقه عن مشروعه العتيد، وتخيله لشخصية الامريكية نانسي التي تقرأ بنهم تاريخ الأردن المعاصر، فيما يقرأ نعمان مؤلفات محمد عابدالجابري، لان الجابري يؤسس النظرية التي سيبلورها نعمان. ونانسي اليائسة من نعمان- كوداد- تأخذ عليه معرفته الخارجية- كأن يعرف عن تروتسكي اضعاف ما يعرف عن طه حسين- وستعود الرواية في مشهد آخر عنوانه (جمعة يحلم بروايته) الى بداية علاقة النعمان بنانسي الضجرة من الحضارة الغربية المادية، والحالمة بالشرق الغامض الروحاني، فيما النعمان «يسحب عليها الافلام وهي تصدق»، لكنها تكتشف كذبه عندما تلحق به الى عمّان.
يستقيل الغلباوي من عمله فيلحق به جمعة. وفي تسكع العاطلين يحض الغلباني صديقه على التعرف على عمّان الشرقية، كي يتمكن من كتابة روايته التي تغيب من عنوانها كلمة (شوارع) مرة، وتظهر مرة، اما جمعة فيفكر بصوت عال امام صديقه في شخصية النعمان من الرواية التي لم يكتب منها بعد سوى العنوان: انها صاحبة تجارب ومغامرات اين منها مغامرات السندباد أو دون كيشوت. وكما عاد السندباد الى البصرة يعود النعمان الى عمّان لالتقاط الأنفاس. ويتخيل جمعة أيضا ان نانسي ستلجأ الى النعمان- اسمه يتجرد من ال التعريف كما يتدرع بها- لأنها اعتقدت أنه المخلص المنتظر بعدما قرأت قصته (الشيخ). وإذ يرى نعمان انها- كوداد- تخلط بينه وبين بطل قصته القصيرة، يعقب كثير الغلبة: «مثلما تخلط أنت بين نعمان العموني وبينك، ثم بين نانسي ووداد».
كالعهد بلعبة تشظي الواحد في روايات مؤنس الرزاز، يبدو أن جمعة القفاري هو فاضل القفاري (الغلباوي- كثير الغلبة)، وجمعة هو القائل عن فاضل: «هو جزء لا يتجزأ من حياتي». وفي حدود هذا اللبس- الانفصام- يبدو الغلباوي الصوت الداخلي لجمعة المهجوس بمشروعه الروائي. فالغلباوي يخاطبه «أنت تكتب عن نفسك». والغلباوي يرى أن رواية جمعة ملخبطة مثل واقعنا العربي، ويعلل بعجز جمعة عن التصالح مع الحياة ومع نفسه، تحويل نعمان من شخصية روائية الى شخصية واقعية. وكما ينصح الغلباوي صديقه بزيارة طبيب نفسي، ينصحه بأن يكتب روايته، بدلا من أن يحكيها شفويا، ويعيشها في خياله.
في النهاية يتخلى نعمان عن خيال جمعة، ويهجر جمعة الهجس بنعمان، متعللا بتخلي الجميع عنه وبجفاف قلمه، بينما حارته تطالب بطرده منها لأنه يعلم الأولاد الصعلكة، فهل كان هذا الذي آل الى طفل كبير، يعني روايته الموعودة، أم يعني رواية مؤنس الرزاز (جمعة القفاري- يوميات نكرة)، عندما قال: «سيرجمني النقاد بكلمات حادة كحجارة الصوان، سيقولون أن هذه الرواية تقليد فاشل لرواية السندباد في ألف ليلة وليلة، أو أن شخصية نعمان العموني تحاكي بشكل مبتذل دون كيشوت أو عون الكياشطة.. ولكن.. طظ، أراهن أن احدا من النقاد لن يقرأ رواية نكرة مجهول مثلي. هذه احدى ايجابيات كوني نكرة؟!».

خاتمة

كما في سائر ما كتب مؤنس الرزاز من الرواية، تنفجر رواياته الأربع التي رأينا هنا، بالقمع والقامع والمقموع، بالنكرة وبالمتصوف وبالفصامي، بالهلع من الوحشي في الانسان والحضارة والتاريخ. فالرواية لدى مؤنس الرزاز هي هتك وتعرية يتركزان في زمنه وهما لا يوفران زمنا. وقد اختارت الرواية لدى مؤنس الرزاز أن تمور وتتفجر مثلما يمور العالم الذي كتبت عنه، ومثلما يتفجر وربما لذلك تبدو كأنما تتناسل. وربما كان ذلك ما جعل التجريبية ميسمها، سواء بالحفر في التراث السردي- وبخاصة ألف ليلة وليلة، والتراث الصوفي- أو بالتشظية والتشذير، أو بمخاطبة النصوص الكبرى الترامية ما بين ثيرفانتس وجويس، أو باستثمار العامية.. وبذلك وبسواه توفر للرواية لدى مؤنس الرزاز ما يليق من الحداثي، من تعدد الاصوات الى تعدد اللغات، كما توفر لها ما يليق مما بعد الحداثي، فكانت السيرة النصية كما رأينا في اربع روايات، بإفادة المبدع حول ابداعه فيما هو يبدع، وبحضور المؤلف وحضور القراء كشخصيات روائية، أو باللعبة المسرحية الشهيرة لتمرد الأبطال على المؤلف - والحوارات المطولة في روايات الرزاز تخاطب المسرح بامتياز- وبهذا، معطوفا على ما تقدمه، كانت لمؤنس الرزاز بصمته الخاصة في الرواية العربية.

الهوامش

١ - في طبعتها الاولى عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان.
٢ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان ١٩٩٤.
٣ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان ١٩٨٦.
٤ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان ١٩٨٦.
٥ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان ١٩٩٠.

التجربة الإبداعية
النسائية في الجزائر

فضيلة الفاروق★

الحديث عن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، حديث يشوبه الارتباك، لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع الجزائري قبل كل شيء، فالإبداع فن ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصرا غير واضح الملامح في الأجواء الجزائرية خاصة ما يتعلق بحرية المرأة. ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا فهي تعبير وبوح فإن المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة. و لنقرأ مثلا ما تقوله الكاتبة اللبنانية هدى بركات مفسرة لمن تكتب،تقول «نكتب، نبعث بما يشبه تلك الرسائل التي تودع زجاجة وتلقى في مياه البحر، ولو كان المرسل مستتبا في يأسه الكامل لما أرسلها، إنه على الحافة، على الصراط الذي يجعله بين صورة القعر وصورة عينين تقرآن«(١).

و ربما في هذا القول ما يفسر تلك الحقيقة التي تخفي وراء كل كتابة قضية، وحين أقول «كتابة» فإني حتما هنا أقصد ما هو بمستوى الأدب، وحين أقول « قضية» فحتما أقصد ذلك الوجع الحقيقي الذي يشعر به كاتبه في نفسه ويراه عند غيره، وبالنسبة للمرأة فإن وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد احترام لكيانها وفكرها بشكل مستقل. وهنا يحضرني ما قاله الفرنسي «جان فوايه» (وزير العدل سنة ١٩٧٩): «يستمد الرجل كرامته وثقته من عمله، أما المرأة فتدين بهما للزوج»(٢)

فإذا كانت هذه العبارة صادرة من مثقف فرنسي من خلال مجتمعه المنفتح، فإن مشكلة المرأة في الوطن العربي تكون أعمق وأعنف، ولعل الموضوع يفرض علي أن أتقيد بالتجربة الإبداعية النسائية في الجزائر لهذا أعود إلى مقولة للكاتبة الجزائرية جميلة زنير وهي تصف انتحار الشاعرة صفية كتو بقولها: «الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسية اللهجة من ذات كاتبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي لا لشيء إلا لأنها متهمة بخطيئة الكتابة»(٣).

قد يقول البعض أن كتابا كثيرين انتحروا من أجل قضايا وطنية أو سياسية. فلماذا يجب اعتبار انتحار «كتُّو» رسالة احتجاج على أنوثتها المهدورة؟ ذلك أن المختلف بالنسبة للمرأة الكاتبة هو أنها تحارب من أجل قضيتها التي هي قضية نصف المجتمع، حيث تقول جميلة زنير: «كنت أكتب من غير أن يطلع أحد على كتاباتي أو يشجعني حتى على مواصلة الكتابة فأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة)، هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعا آخر أشد وأقسى: عدم الاهتمام بما تكتب، فهو لا يشجعك، لأنه يرى هذه الأشياء ضربا من العبث وتدخل في خانة(لا يجوز)، فكنت أول فتاة في جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها

★ كاتبة من الجزائر

عبر الإذاعة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات. و إذا كانت جميلة زنير تصف تجربتها بجرأة وألم دون أن تعتمد أسلوبا مستفزا في طريقة كلامها فإن الشاعرة زينب الأعوج تتخذ موقفا فيه شيء من الاستفزاز حيث تصف المجتمع الجزائري ب«المتخلف»(٤) و«المريض»(٥) حيث تتعلق القضية بالمرأة والكتابة فتقول: «مجتمع مثقل بالتقاليد البالية، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنه مجتمع يمشي على كثير من جثث النساء البريئات»(٦) ويبدو الأمر مثيرا لأكثر من تساؤل بالنسبة للأعوج حيث تقترب من تلك الصورة التي يجتمع فيها الرجل والمرأة الجزائريان بشكل يجمع بين التوافق والتنافر معا، فهما «بالرغم من ارتباطهما في العمق مع مشاكل يومية ذات بعد اجتماعي واقتصادي في الأساس»(٧) إلا أنهما لا يلتقيان عند مشاكل المرأة. وبدبلوماسية تتعرض الكاتبة زهور ونيسي لهذا الموضوع من خلال حديثها عن تجربتها الكتابية قائلة: «ما أردت طرحه لا تدوينه، وروايته كحياة امرأة وأحداث وطن تلخص ما طرأ على الإنسان عموما عبر مراحل الطفولة والثورة إلى منصب الوزارة في هذا الجزء من المجتمع العربي الذي لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدس تارة ويستعبد تارة أخرى، حسب مفهوم النفعية والمصلحة والمفهوم الضيق للشرف»(٨). وعلى هذا الأساس جاءت التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر عموما شحيحة سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف، خاصة منها ما هو مكتوب باللغة العربية واتصفت تقريبا بما اتصفت به التجربة الإبداعية في الوطن العربي، فمثلا «يغيب عن مضمون القصة النسائية بوجه عام الوعي بأن قمع المرأة هو اجتماعي في أساسه، ويضرب جذوره في تقسيم العمل القديم قدم المجتمعات الطبقية التي استغنت عن دور المرأة في الإنتاج ، وحولتها إلى لعبة في متحف الإقطاع/..../ حيث تسلي وتمتع وتنجب الورثة، أي أن المؤامرة الأساسية على حرية المرأة كمنت بالتحديد في اختزالها إلى جسد، وتجريدها من أسلحة الفكر والعمل الاجتماعي المنتج، التي تشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة»(٩.) وحيث ظهر للمرأة أصوات جاءت قليلة وضعيفة «وجاءت على استحياء ووجل»، أو لعلها تعرضت لعمليات مسخ وتحريف وتحويل وهذا هو الأقرب، ولعل على ذلك علامات من أبرزها كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو كتاب يوحي بأنه حكايات نسائية في أصلها ولكنها عندما حولت إلى كتاب مدون تعرضت إلى التحريف والمسخ على يد الرجل أو الرجال المدونين، وتحولت القصص من خطاب نسوي شفهي إلى مدونة مشوهة اختلط فيها صوت الأنثى بصوت الرجل، فاختلطت الأساليب والحبكات حتى صار الكتاب كتابا عن المرأة وضد المرأة في آن واحد»(١٠) و إذا كانت المسافة الزمنية بين شهرزاد الأصل وشهرزاد التي وصلتنا مسافة طويلة غاب خلالها التدوين الأمين لحكاياتها ولذلك حرفت، فإن ما تكتبه المرأة اليوم يخضع لنوع جديد من التشويه، ألا وهو التأويل أو القراءة الخاطئة للنص، فالغالبية الساحقة من النقاد يفكرون من خلال تلك الفروق الجنسية بين الجنسين، فيتعاطون النصوص النسائية على أساس هذا الوصف، ومنذ البداية يتتبعون آثار الأنثى في النص، فتتحول القراءة إلى تشريح جسدي قبل كل شيء، ثم تأتي الوقفة المجابهة لكل فكرة تعبر عن وجع المرأة في مجتمعنا إذ يدخل القارئ(الرجل) نص المرأة من موقع الهجوم، متوقعا مسبقا أن هذه المرأة التي كتبت قد أخذت حقا ليس لها بممارستها الكتابة وبالتالي من وراء هذه الخلفية تتكون لديه مجموعة من التهم–التي يعرفها في سلوكه– ويجدها في النص فيقرأ كرافض لما كتب، لا كمرحب لإبداع المرأة، ولعل الأمثلة في أدبنا الجزائري كثيرة إذ تقول الكاتبة مريم يونس مثلا :«كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة جيجل كلها أشواك وعقبات، كانت عذابا واضطهادا خاصة عندما بدأت الكتابة فقد غصت في دوامة من القيل والقال ولكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن انتصرت لوجودي بين الأديبات الجزائريات»(١١) ويبدو أن مقاومة مريم للمجتمع لم تستمر فقد غابت عن الساحة وتلاشى اسمها تماما إلا من ذاكرة من عايشوها وربما فعلت

ذلك لإنقاذ سمعتها حين تحولت الكتابة إلى مصدر أذى يسيء للسمعة.

إن وضع المرأة الكاتبة في مجمله متشابه من شرقه إلى غربه، وهذا يعني أن المشكلة الأولى لدى الكاتبات هي أنوثتهن لا كعقبة جسدية ولكن كعقبة تعبير فقد بلغنا مستوى ثقافيا لا بأس به سمح للمرأة عموما بإدراك لغة جسدها: طبيعة الجسد، متطلباته، تغيراته...إلخ. لكنها لم تستطع إيجاد جسد كتابي يترجم كل ما أدركته بعقلها وحواسها كامرأة ولعل المتتبع للمادة الإعلامية الأدبية يلاحظ أن الكتابات النسائية كثيرة ولكنها تتسم بعدد من الصفات التي تقلل من وزنها:

١- كتابة الخاطرة:

تعتبر هذه الميزة أول علامة من علامات اللانضج، فالكتابة غير المنظمة في إطار محدد تعكس تلك الخطوات غير المتزنة أو الأولية للكاتبات الشابات نحو نوع لم يهتدين إليه بعد، بل إننا نجد نصوصا تمنح لها صفة الشعر أو القصة وهي أبعد من ذلك. والملاحظ أيضا أن أغلب هذه الخواطر تنتهي بصاحباتها إلى الصمت فالاختفاء الكامل عن الساحة وكأن الحافز للكتابة حافز مؤقت. أما النصوص التي تظل في تدفق وتنبئ عن أقلام طموحة فقد تصاب بغياب فجائي سببه: الزواج مثلا الذي يشبه مفعوله بالنسبة للكاتبة الجزائرية مفعول الموت بنسبة كبيرة والذي لم تنج منه إلا حالات نادرة من النساء الكاتبات.

٢-الخلو من المحتوى الفكري:

ينحصر النص النسائي في مناجاة العاطفة أو سرد الحدث على نسق الأحاديث النسائية العادية والإغراق في الوصف والإكثار من الحوار ولا نفهم هل صعب على المرأة الكاتبة ان تزاوج بين الفكرة والفن لتعطي متانة لنصها كأن نجد متابعة وضع سياسي معين أو تحليلا منطقيا لواقع إجتماعي ثقافي، أو إبراز فكرة علمية في قالب أدبي أو غيرها.

٣-الكتابة من موقع ضعف:

يمكن أن نجد كاتبة قد تفوقت وتجاوزت النقطتين السابقتين لكن موقع الكتابة فيها ينطلق من نفس أنثوية جريحة ومطحونة، ضائعة ومخدوعة ومهزومة ومنكسرة تحت سنديان الرجل مما يجعلنا نشعر أن النتاج الأدبي النسوي حقنة لإحداث مزيد من الإحباط لدى المرأة وربما من خلال احتكاكي بكاتبات عربيات وأصناف من البشر من الوطن العربي اكتشفت شيئا مهما غاب عن الكاتبة الجزائرية على الخصوص لتأثرها بمثيلاتها من المشرق- أقصد دائما الكاتبات باللغة العربية- وهي أن تركيبة المرأة الجزائرية مختلفة في عدة جوانب عن المرأة العربية ومن أهم هذه الجوانب أن المرأة الجزائرية تضحي بالكثير من أجل بيتها وتهب نفسها كلية لزوجها وعلى حساب رغباتها وطموحاتها ومن هنا نرى الاختلاف واضحا بينها وبين المرأة في الخليج مثلا أو في مصر أو لبنان حيث المرأة في كل رقعة من هذه الرقع تعطي لنفسها وقتا تخصصه لنفسها ولهذا نجد النهضة النسوية تبدأ من المشرق وكل تغيير في الواقع النسائي بدأ من هناك أيضا. تقول هدى بركات مثلا: «أكتب كذلك للبيت لذلك الذي ولدت فيه ومنذ عرفت أنني سأغادره يوما لأن البنت كائن لا يقيم، كائن يسير ولا مكان له، ومنذ عرفت بأنني سأغادر اسمي أيضا حين سأغادر ذلك البيت، أكتب ربما لأملأ ذلك البيت مني كأني أعود إليه، ولأملأ فراغ اسمي الذي عليه أن يكون طيعا كالإناء فيتخذ شكل الإلحاق المناسب»(١٢)

إن فكرة الاسم واستمراريته تنبهت لها المرأة المشرقية بحكم تلك التقاليد التي تحكم على المرأة أن تنتسب لزوجها والتخلي عن اسم والدها بمجرد الزواج، ثم الانصهار في لقب أم فلان بعد الإنجاب، من هنا سلبت المرأة المشرقية حقا دون أن تعي تماما أنه سلب منها أما المرأة الجزائرية فبالرغم من أنها لم تسلب اسمها إلا أنها سلبت ما هو أكثر فقد كانت مشاركتها في الثورة التحريرية فعالة جدا ولكن بعد الاستقلال أُهمل دورها ذاك وهُمشت تماما وهذا التهميش مقصود من الرجل للاستحواذ على المراكز القيادية وما شابه ذلك من امتيازات نالها المجاهدون.

و هذا التهميش تبعته نتائج الاستعمار الطويل التي

تمثلت في انتشار الأمية بين الجنسين وخاصة بين النساء، أما الأقلية المتعلمة فكانت مفرنسة ولهذا جاء النص الأدبي الفرنسي في الجزائر سباقا.

٤-قصر النص المبدع:

لا نجد روائيات في الجزائر بعدد الروائيات المتوفرات في بلد عربي آخر وهذا يعني أن الكاتبة الجزائرية لم تتقن كتابة النص الطويل لأسباب قد تبدو غير منطقية ولكنها حقيقية وتتعلل بها أغلب الكاتبات أولها عدم توفر الوقت الكافي للكتابة والبعد عن الوسط الثقافي وعدم توفر المنشورات الأدبية في الأسواق الجزائرية لفترة طويلة اللهم مؤخرا لكن يبقى ان سعر الكتاب ليس في متناول الجميع.

و ربما يحق لنا أن نستثني زهور ونيسي وأحلام مستغانمي من فئة الكاتبات الكادحات فالأولى حققت مركزا اجتماعيا مهما وحصلت على امتيازات كثيرة والثانية تزوجت من مثقف لبناني وعاشت في فرنسا حيث الحرية والانطلاق أما باقي الكاتبات فهن ربات بيت من الدرجة الأولى حتى وإن كن يمارسن وظيفة وهذا عبء إضافي يعوقهن عن الإبداع بل إن الوظيفة في هذه الحالة تصبح سببا لطرح تساؤل كبير :«هل هي وسيلة لتحقيق الكيان أم لهدمه؟» وغير ذلك فالكاتبة الجزائرية عموما تجد نفسها معزولة داخل وسط النساء متوسطات الثقافة أو الأميات حيث الموضوعات المطروحة للحديث لا تتعدى موضوعات الطبخ والكنس والغسيل والفساتين والمسلسل العربي.... إلخ.

وتظل الأسباب التي تعمل على تعطيل عجلة الإبداع الأنثوية في الجزائر كثيرة ويدركها المبدعون جميعهم كما يدركون أن المرأة لم تنصف في الجزائر سواء كمبدعة أو كإنسان وهذا موضوع لا يحق لي الخوض فيه الآن، لكن أيضا علي أن أسجل اعترافا بالجميل للكتاب والشعراء باللغة العربية منذ العشرينيات إلى مطلع الاستقلال فقد كانوا سببا في توجيه التجربة الابداعية النسائية باللغة العربية نحو مسار أنضج حتى أنها في بدايتها اختلفت -عكس ما يتوقع كثيرون- عن تلك التي كانت باللغة الفرنسية.

في تاريخ مبكر (١٩٢٥-١٩٣٠) «الكتاب والشعراء باللغة العربية كانوا أكثر تحمسا لمصير المرأة وقد بلغ اهتمامهم الأول حد المطالبة برفع الحجاب عن المرأة مثل صالح خبشاش سنة ١٩٢٥ وفي عام ١٩٣٠ نادى رمضان حمود أن تكون المرأة شريكة للرجل في ثورة الحياة أما رضا حوحو فقد نادى باحترام المرأة الجزائرية بقدر أكثر في نفس الوقت الذي لم يكن فيه الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يهتم بقضايا ومشكلات المرأة إذ استغلها لهدف غريب ودخيل»(١٣) ومن هنا يتضح أن الكاتبة باللغة الفرنسية كتبت للتعبير عن مشاكلها كما كتبت للرد عما كتب عنها سلبا أما الكاتبة باللغة العربية فقد كتبت واقعها دون تزييف من خلال التشجيع الذي وجدته لكن للأسف ذلك التشجيع لم يستمر بعد الاستقلال من طرف فئة جديدة من الكتاب الذين انشغلوا بتشجيع ثورة بناء الوطن وتبني بعض التيارات الفكرية الجديدة التي هبت على الوطن.

في هذا الموضوع بالذات ينتابني الألم كدارسة حين أصادف الغش النسوي يمتد إلى الأدب وإلغاء النساء لبعضهن بعضا رغم محاولات الإقصاء التي يتعرضن لها من طرف بعض الأقلام الرجالية.... ففي أكثر من لقاء صحفي أجري مع الكاتبة أحلام مستغانمي التي نالت من الشهرة مالم ينله إلا قلة من الأدباء تقول: «كان إصداري الأول (على مرفأ الأيام) ديوان شعر في الجزائر وللمصادفة التاريخية كان أول ديوان باللغة العربية في الجزائر، تماما مثل روايتي (ذاكرة الجسد) فللمصادفة أيضا كنت أول روائية عربية في الجزائر»(١٤) والواضح ان مستغانمي قدمت هذه المغالطة للإعلام العربي في المشرق دون أن تفكر في الإساءة التاريخية والمعنوية التي ألحقتها بالأدب الجزائري النسوي -إن صح التعبير- وبكاتبات سبقنها في النتاج والمحاولة وعلي هنا أن أشير فقط أن مجموعتها الشعرية الأولى (على مرفأ الأيام) صدرت عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في الجزائر(١٥) أما أول ديوان صدر باللغة العربية لشاعرة جزائرية فهو ديوان (براعم) للشاعرة مبروكة بوساحة المعروفة

كصوت إذاعي بإسم نوال عن الشركة نفسها سنة ١٩٦٩ ، وإن كان الفارق الزمني بين الديوانين خفيفا نسبيا فإنه لا يستهان به بين أول رواية نسائية منشورة وهي للكاتبة زهور ونيسي (من يوميات مدرسة حرة) الصادرة عام ١٩٧٩ ورواية مستغانمي التي صدرت في ١٩٩٣، علما أن الكاتبة الراحلة زليخا السعودي كانت قد سبقت الجميع في كتابة الشعر والقصة والرواية في منتصف الستينيات لكن الموت غيبها باكرا وهي في الثلاثينيات من عمرها قبل أن ينشر لها أي عمل.

إننا واثقون أن مستغانمي قدمت نموذجا روائيا ناضجا ولكنها لم تحترم السلم الزمني للتجربة الإبداعية النسائية في الجزائر. علما أنه خلال الفترة الفاصلة بين رواية ونيسي ورواية مستغانمي سجلت محاولات للكتابة الروائية منها نص طويل للكاتبة جميلة زنير ونصوص أخرى للكاتبة زليخة خربوش بن اسماعيل.

من الواضح أن ولادة كاتبات للرواية العربية في الجزائر ارتبطت ارتباطا وثيقا بالوضع الثقافي في البلد إذ لم تظهر أول رواية نسائية باللغة العربية إلى الوجود إلا بعد الاستقلال بأكثر من عشر سنوات وهذا يعني أن هناك تحولا ما حدث في وضع المرأة من خلال اكتسابها لعناصر وعي جعلتها تدرك قيمة التحرر والمساواة وكسر تبعيتها لسلطة الرجل وتعرضها لنمط جديد من الحياة بعد الإستقلال حظيت فيه الفتاة بالتعليم وإمكانات العمل. وهذا التعليل لا يعني أن المرأة ذهبت مباشرة إلى الرواية كتعبير ذاتي فني لجأت إليه لتدعيم مطالبها في المجتمع. لقد برزت شاعرات مثل زينب الأعوج وربيعة جلطي في السبعينيات وقاصات مثل جميلة زنير ثم كوكبة من الشاعرات والقاصات في الثمانينيات ولكن لم تكن ظروف النشر متوفرة لبقائهن مع الظروف التي سبق التطرق إليها إلى أن نصل إلى فترة أواخر التسعينيات التي شهدت ولادة عدد لا بأس به من الكاتبات في شتى الألوان الأدبية فبرزت نصيرة محمدي التي ظلت تقاوم من أواخر الثمانينيات حتى لحقت بفترة تسهيلات النشر فنشرت أكثر من مجموعة في منتهى الجمال، مثلها مثل حبيبة محمدي التي بحثت عن فرصة نشر خارج الجزائر، ومثل فاطمة شعلال ، ومثل شاعرات أخريات وقاصات وروائيات أهمهن ياسمينة صالح وزهرة ديك وشهرزاد زاغر وفضيلة الفاروق.

و كل ما يمكن استنتاجه في آخر هذه اللمحة المختصرة عن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر هو أنها تجربة ذات مخاض عسير لكنها أنجبت في النهاية أقلاما تفخر بها الجزائر من حيث النماذج المنتجة وهي نماذج ناضجة وغنية وتستحق وقفة طويلة للحديث عنها.

الهوامش:

(١)باحثات،الكتاب الأول ١٩٩٤-١٩٩٥، كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، ص ٢٢٤

(٢) litterature20eme siecle textes et documents,bernard lecherbomier ,dominic rincé, pierre Brunel,christiane Moatti,in troductio historique de pierre Miquel,edition nathan,juin1992,p721

(٣) الشروق الثقافي (أسبوعية جزائرية)العدد٣٥ الخميس ١٢ شوال ١٤١٤ الموافق لـ٢٤ مارس ١٩٩٤.

(٤) المرجع نفسه.

(٥)زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص٥٠.

(٦)نفسه ص ٥١.

(٧)نفسه.

(٨) نفسه ص ٥٤.

(٩) النهار (يومية لبنانية) السبت ٣ كانون الثاني (جانفي) ١٩٩٨،ص٢٠.

(١٠) عفيف فراج،الحرية في أدب المرأة،دار الفارابي، بيروت ١٩٧٥، ص١٤.

(١١) عبد الله محمد الغذامي : الوجه الآخر للثقافة (مقال) جريدة الحياة (يومية عربية تصدر من لندن) الإثنين ٢١ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٦ الموافق ٩ جمادى الأخيرة ١٤١٧، العدد ١٢٢٩٢.

(١٢)أحمد دوغان :الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية، الجزائر،١٩٨٢، ص٩.

(١٣) Ahlem mostaghanemi el rassi,Lafemme dans la litterature algerienne contomporaine tome 2(these pour le doctorat de 3eme cycle) ecole des hauts etudes en sciences sociales ,1980,p541

(١٤) نفسه،ص ٢٢٤-٢٢٥

(١٥) أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص١٢١.

* هذا جزء من رسالة ماجستير بعنوان : بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية (جامعة منتوري قسنطينة كلية الآداب واللغات).

غادة السمان في «سهرة تنكرية للموتى»:

رواية تستعيد فضاء روايتها الأولى

مفيد نجم★

تقوم استراتيجية بناء العنوان في أي عمل أدبي على مقاصد دلالية يسعى الكاتب لتحقيقها، ولذلك يشكل العنوان فاتحة دلالية مهمة الأمر الذي دفع الدراسات السيميائية للتركيز على أهمية العنوان ووظيفته، فرأت ان دراسة العنوان تحيل الى مرجعيتين، مرجعية خارجية تقع خارج النص، ومرجعية داخلية تحيل على النص، إذ يشكل العنوان في هذه الحالة مفتاحاً يساهم في الدخول الى عالم النص واستجلاء أعماقه ومضامينه.

وتظهر أهمية العنوان عند قراءة عنوان رواية القاصة والروائية غادة السمان (حفلة تنكرية للموتى) التي صدرت مؤخرا، وتتجلى هذه الأهمية عند الانتهاء من قراءة الرواية. إذ أن كثيرا من الأسئلة تطرحها القراءة يأتي في مقدمتها السؤال عن العلاقة بين هذه الرواية، ورواية الكاتبة الأولى- بيروت ٧٥- سواء على صعيد استحضار أحدى شخصيات الرواية الأولى منير الطالب الفقير الذي كان يدرس في النهار، ويعمل في صيد السمك ليلا، أو على صعيد الوقائع والثيمات والعوالم الغرائبية التي تفصح عن رؤية الكاتبة التي سوف تعبر عنها احدى شخصيات الرواية والمتجسدة في أن الحرب التي انفجرت في لبنان وحذرت من وقوعها المدمر في رواية - بيروت ٧٥- لا تزال قائمة، وهذا ما ستدلل عليه وقائع الأحداث وسلوك شخصيات الرواية.

تعيدنا غادة السمان منذ بداية الرواية الى مسألتين أساسيتين تتمثل الأولى في علاقة الرواية بالسيري، فالروائية تتحدث عن علاقتها مع مدينة بيروت، تلك العلاقة التي قادتها الى الرحيل إليها بحثا عن الحرية والشهرة (بيروت عاصمة الحرية التي جذبتني إليها من مدينتي الأم، فخلفت كل شيء ورائي لأعيش في ضوء منارة المتوسط تلك وكانت ذريعتي متابعة دراستي في جامعتها الأمريكية وفعلت وبقيت هناك ما وسعني الى ذلك سبيلا).ص١١

أما المسألة الثانية فهي حالة التشابه بين بداية الرواية، وبداية رواية- بيروت ٧٥- مع اختلاف المناخ وأسماء الأمكنة، اذ أن رواية حفلة تنكرية للموتى تبدأ في مطار باريس، حيث تلتقي مجموعة من الشخصيات اللبنانية بالاضافة الى امرأة فرنسية تدعى الدكتورة ماري روز في مقهى المطار بانتظار أن تقلع الطائرة التي يتأخر موعد اقلاعها بسبب الضباب الكثيف، وهناك يجري التعارف بين شخصيات الرواية التي تتباين في أوضاعها الاجتماعية، وحقيقة أهداف عودتها وحقيقة شخصياتها التي تقدم نفسها من خلالها، وفي رواية بيروت ٧٥ تلتقي شخصيتا الرواية في سيارة أجرة ذاهبة الى بيروت، وتبدأ الرواية وهي تصف لنا ياسمين وهي تستعجل الرحيل عن دمشق التي تضيق بحرارتها وعالمها الذي، يحدُ من حريتها وانطلاقها.

تقاسم البطولة في رواية بيروت ٧٥ شخصيتا ياسمين وفرح، أما في هذه الرواية فان الرواية تقدم لنا شخصيات عديدة فواز الشاب العائد لبيع أملاك والده وانهاء علاقته مع بيروت، سليمى وابنتها دانا التي

★ ناقد من سوريا

تذهب الى بيروت لعقد صفقة مع أحد رجال الأعمال اللبنانيين لبيع أجهزة كمبيوتر الشركة الفرنسية التي تعمل فيها، وماريا الحراني العائدة لكي توقظ أشباح قلبها، وترى الحال الذي آلت اليه حال لبنان بعد أن هجرته مرغمة بسبب الحرب، ثم هناك شخصية ماري روز الفرنسية القادمة بحثاً عن سحر الشرق وعن الحب والقمر والمرآة السحرية التي ترى فيها من يحب قلبها ساعة تشاء- كما تقول- وناجي عامل المطعم الذي ينتحل صفة صاحب احد المطاعم المهمة في باريس، وعبدالكريم الخوالقي الذي يستغل تشابه الاسم بينه، وبين ابن رئيس دولة قهرستان، ولذلك تعتبر هذه الرواية رواية شخصيات بامتياز. في كلتا الروايتين هناك حضور للسيري فشخصية ياسمين ويظهر هنا الجانب الدلالي الشعري في الاسم، هي شخصية الروائية في رواية بيروت ٧٥، أما في الرواية الجديدة، فان ماريا الحراني هي شخصية الروائية والاشارات التي تدل على ذلك- خصوصا في كلام ماريا نفسه- كثيرة وتستخدم الروائية في السرد الروائي شخصية الراوي العليم كما تستخدم بكثافة واضحة المنولوج، حيث يتناوب السرد والمنولوجات الداخلية في بناء الرواية، والكشف عن عوالم الشخصيات ومشاعرها وعن حركة الاحداث في كلتا الروايتين، فالبنية الروائية المتماثلة فيهما هي مزيج من السرد الذي تقطعه باستمرار المنولوجات الذاتية للشخصيات.

وتحيلنا الاشارة التي ترد في الرواية الى استخدام ماريا/ الروائية للنظارة السوداء حتى في الليل الى شخصية بطلة قصة النظارة السوداء في مجموعتها (رحيل الغرباء) وهو ما يكشف عن رغبة الشخصية في إضفاء الغموض على نفسها أو مشاعرها لأن النظارة تحجب رؤية تلك الانفعالات كما تكشف عنها العينان، لكن الجانب الأكثر وضحاً في هذه الرواية هو استعادة الكاتبة لجانب من عالم روايتها بيروت ٧٥ هو حياة الصيادين الفقراء وعلاقتهم مع البحر والصيد، حيث تتعرف الى معاناتهم، والى شخصية الشاب منير الذي يعمل مع والده ليلاً في صيد السمك، فهذا الشاب الذي تتعاطف مع معاناته الصعبة وترى فيه صورة الثورة القادمة على عالم المدينة الفاجر وعلاقاته الطبقية الظالمة يتحول إلى أحد مافيات المدينة الجديدة، الذي تنكر لمعاناته وطبقته وتحول الى شخصية عنيفة تستغل ظروف الحرب وغياب القانون لتحقيق أمجادها، وفرض سطوتها، وتحقيق الثراء الفاحش.

ويتكرر في هذه الرواية الحديث عن موسيقى كارل أورف التي كانت ياسمين في رواية بيروت ٧٥ تعتبره موسيقاها المفضلة، كما يتكرر حضور المطر الغزير ورمزيته في هذه الرواية، ويتكرر الحديث معه عن الحاجة الى غسل هذه المدينة من آثامها وشرور مافياتها وتجار حروبها بالاضافة الى ما يوحي به المطر الغزير من شعور بالوحشة والخوف يعَمق الاحساس بالتجربة التي تعيشها شخصيات الرواية، وهو ما نجده يتماثل مع الحالة التي كانت تعيشها ياسمين بعد أن قرر نمر السلموني عشيقها وابن أحد تجار السمك في المدينة أن يهجرها. فيضعها في منزل فاخر حيث يتكرر مشهد الرعد المنذر والمطر الغزير في الرواية.

وإذا كان ثمة تماثل بين بدايتي الروايتين على صعيد العتبة الروائية أو حافز التقديم، أو على صعيد بعض الشخصيات ودورها في تكثيف رؤية الكاتبة التي تجعل هذه الشخصيات تنطق بها، فان نهاية الرواية تأتي مختلفة فياسمين في بيروت ٧٥ يقتلها أخوها بعد أن توقفت عن مدّه بالمال في حين أن ماريا الحراني لا نعرف عن نهايتها شيئاً بعد المشهد الذي تظهر فيه مع سميرة وفواز اللذين يمثلان الجيل الجديد، وهي تحاول أن تستعيد ذكرياتها القديمة وأن تستعيد معها صور المكان القديم التي جرى ازالتها وكأنها تحاول أن تستعيد مدينتها القديمة التي، أحبتها بجنون، تعبر عنه عبر الركض في الشوارع والأخيلة التي تراها والحب الذي تتدفق به.

وكما كانت شخصية العرافة في روايتها الأولى تلعب دوراً هاماً في قراءة مستقبل أهم شخصيات المدينة السياسية والاجتماعية، الذين يأتون اليها لمعرفة ما ينتظرهم، وما ستسفر عنه صفقاتهم ومؤامراتهم، فان هذه الشخصية تؤدي في الرواية الجديدة نفس الدور، إذ انها تتحدث دائماً عن رؤيتها التي ترى فيها أن دماً كثيراً سيسيل، على غرار ما كانت تقوله في الرواية الأولى عند حديثها عن المستقبل.

تقتل ياسمين، ويهرب فرح محطماً مرعوباً ومريضاً في رواية بيروت٧٥ وفي رواية (سهرة تنكرية للموتى)

يحدث العكس إذ يقتل عبدالكريم الخوالقي على يد رجل هارب من بلاد قهرستان، يحاول أن يثأر من والد الخوالقي الذي قتل ابنه بقتل عبدالكريم، فيسقط ضحية لعبة اختلقها، ثم وجد ان هناك من يفرض الاستمرار بأداء نفس الدور من أجل جمع أموال ضخمة بعد بيع تأشيرة السفر وعقد صفقات المشاريع مع رجال الأعمال. أما ناجي الذي يعود الى باريس بعد أن يهرب بثروة كبيرة يحصل عليها بطرق غير مشروعة، فيموت هو الآخر في حادث سير، في حين ان الشخصيات الانثوية تعيش تجاربها حتى دانا التي تتعرض لمحاولة اغتيال تنجو، ويسقط رجل المافيا نفسه قتيلاً.

قد تطرح المصائر التي تنتهي اليها شخصيات الرواية سؤالا هل الاسباب التي جعلت الكاتبة في روايتها الأولى تلجأ الى قتل بطلة الرواية، في حين انها في هذه الرواية تفعل العكس، فالرجال هم الذين ينتهون نهايات مأساوية فاجعة، والنساء يستطعن مواجهة الواقع، والاستغراق في علاقات حب عاطفية وحسية مثيرة بما فيها الدكتورة ماري روز الفرنسية التي تكتشف في علاقتها مع الرجل الشرقي عالما آخر من المتعة والحب والسحر، كذلك الأمر بالنسبة لسليمى التي تعيش تجربة حب مع شاب يصغرها بعشرين سنة على الرغم من اعتراض دانا الدائم على هذه العلاقة.

ربما يكون التطور الذي طرأ على شرط المرأة التاريخي والاجتماعي هو السبب الذي حدا بالكاتبة الى تطوير رؤيتها الى الواقع الذي تعيشه المرأة، وبالتالي جعلها تبديل في وضع المرأة والمصائر التي تواجهها على الرغم من أن الراوي يقدم نبوءة أخرى على لسان خليل الدرع أحد الشخصيات النظيفة التي اخلصت لبيروت ولمبادئها التي آمن بها، فبعد مشهد كابوسي يراه فواز يسمع في نهايته خليل الدرع وهو يؤكد له بأن الحرب لم تنته، إذا ما زال كل شيء على حاله وان تغيرت الاسماء والخنادق والادوار والشعارات.

في الروايتين تبقى بيروت مدينة للفجور والضياع والموت وتجار الحروب والسياسة وأزلامهم، كما هي مدينة للحب والجمال، لكن السؤال الذي نعود اليه مرة أخرى، هو السؤال الذي يتعلق بالمضمون الدلالي لعنوان الرواية (سهرة تنكرية للموتى) فهل يحيل هذا العنوان الى رواية بيروت ٧٥ لكي تقول لنا ان تلك الشخصيات عادت لتظهر من جديد في هذه السهرة التنكرية للموتى، وبالتالي فان لاشيء تغير في هذه المدينة الغريبة، مما يضع رؤية الكاتبة في هذه الرواية على تناص مع رؤيتها في الرواية الاولى ويجعل شخصياتها كذلك هي تجلي جديد لتلك الشخصيات في هذه الحفلة التنكرية.

اذا كان المعنى الدلالي للرواية يتضمن الإحالة الى تلك الرواية، فإن ما نجده من تماثل في بنية السرد الحكائي في الروايتين، وفي بعض الشخصيات يمكن أن نبرره من خلال علاقة الاتصال والإحالة هذه، بحيث نفترض أن روايتها الجديدة هي الجزء الثاني لرواية بيروت ٧٥ على الرغم من ان الكاتبة لا تشير الى ذلك على غلاف الرواية، أما اذا كان العنوان لا يتضمن شيئاً من ذلك فان هذا التناص بين العملين، يكشف عن استسلام الروائية لمنجزها السابق، وركونها الى ما قدمته سابقاً، مما يكشف عن فقر في التخييل الروائي، وفي أدواته التعبيرية والفنية، وهذه مشكلة لأن ما قامت به الروائية على الرغم من مرور أكثر من عشرين عاماً على صدور روايتها الأولى هو تغير أسماء بعض الأمكنة وزيادة عدد شخصيات الرواية، وإدخال شخصية فرنسية جديدة فيها كشفت عن التباين في السلوك والوعي بين الشخصية الأنثوية العربية التي تعيش في الغرب، وبين الشخصية الأنثوية الغربية، أما ما يتعلق بعالم المدينة وعلاقاتها وقيمها وأخلاقيات شخصياتها فلا شيء يختلف الآن عن ما سبق ولذلك تتكرر الرؤية القديمة- الجديد التي تقول ان دماً كثيراً سيسيل وان الحرب لا تزال مستمرة.

من هنا فان السؤال الي يطرح نفسه هل أصبحت غادة السمان بعد تجربتها الطويلة والفنية في مرحلة اعادة الانتاج والتنويع على منجزها الروائي والقصصي السابق، وهذا الأمر تكرر عند عدد من الروائيين العرب الذين وقعوا أسرى هذه اللعبة التي فرضت نفسها عليهم بعد أن أصبح أفق الابداع لا ينزاح خارج حدود التجربة التي قدموها في أعمالهم الأولى. انه سؤال سنرى الاجابة عليه في أعمال الكاتبة القادمة.

إعادة كتابة التاريخ في رواية «ريحانة» لميسون صقر

نيفين النصيري★

استحضار التاريخ وإعادة كتابته داخل النص أصبح من السمات البارزة للأدب المعاصر. ويذكرنا إدوارد سعيد أن «الكاتب يهتم اليوم بإعادة الكتابة أكثر من اهتمامه بالكتابة النقية الأصيلة»(١). وإذا كانت إعادة الكتابة في الرواية تقوم على فكرة التكرار، أي الاختلاف والتجديد، فهي تعمل على زرع الشك في أصل النص وأحادية مرجعيته لكي تجعل منه نصاً منفتحاً يقبل كل أشكال التناص والتهجين، ويفيض بالمصادر والمراجع المتعددة والمتنوعة.

وبهذا احتل التاريخ مكانه بين المراجع التي قد يلجأ إليها النص الأدبي للتوثيق أو التأطير دون أن يحتفظ بفاعليته التي يتمتع بها في مجاله الأصلي، حيث يصير رواية لتمثيل ما - سواء كان واقعياً أو متخيلا. وانطلاقا من هذه الفكرة يمكن أن ننظر إلى رواية «ريحانة» لميسون صقر التي استخدمت بطريقتها هذا «العلم السردي الكبير» فأعادت كتابته من وجهة نظر نسائية أولاً، ثم قامت بتجاوزه والتمرد عليه، مبرهنة على أن اعتقادنا بأن التاريخ علم موضوعي ثابت وغير متغير، لم يعد له تلك «الهالة الموضوعية الإرهابية»(٢) بل يمكن أن يروى بأشكال وأصوات متعددة، وفقاً لوجهة النظر أو الأيديولوجيا المتبناة.

الرواية تتناول سيرة ريحانة العبدة التي كانت تعيش مع سادتها داخل حصن منيع في إمارة الشارقة، ثم اضطرت للسفر معهم إلى القاهرة، بعد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالحاكم، حاملة طفليها وتاركة ليس فقط زوجها وإنما أحلامها أيضا. وبعد غياب دام خمس سنوات تعود ريحانة إلى موطنها وإلى زوجها وتحصل على حريتها. إلا أنها تكتشف أن أحلامها لن تتحقق وأن الواقع الذي تركته وراءها قد تغير من حولها. وتأتي قصة شمسة - السيدة الصغيرة - خطاً متوازياً مع قصة ريحانة، ينفتح وعيها باستكشاف عوالم وزوايا جديدة، من خلال التحولات السياسية والاجتماعية التي تشهدها أسرتها وكذلك المجتمع المصري.

فاستحضار التاريخ ومساءلته في رواية ريحانة يمثل قراءة مختلفة؛ بل ومن شأنها تدنيس هذا العلم الكبير، خاصة عندما يكون الراوي/الراوية صوتاً نسائياً بل صوت عبدة في كثير من الأحيان. وعن طريق الحكى واستحضار الماضي، والنصوص الشارحة يظل التاريخ الرسمي في الخلفية بينما تحكي النساء في الرواية هذا التاريخ ولكن من وجهة نظرهن الخاصة فيقدمن بذلك رؤى مختلفة لأحداث تاريخية- سواء كانت شخصية أو جماعية- ليس بهدف تغيير التاريخ، بل تغيير وعيهن به.

تعد الرواية نموذجاً رائعاً لهذه الإشكالية، كما أن تشابك الأصوات النسائية وتداخلها

★ كاتبة من مصر

داخل النص يؤكد على الطبيعة الحوارية للرواية، والتي تتمرد على أحادية الخطاب الرسمي والذي عادة ما يقوم على صوت «الأب».

كما أن تقسيم الرواية لعدة أجزاء يحمل كل منها عنوانا منفصلا ولجوءها لأنماط مختلفة من التناص والمصادر يؤكد على هذا الرفض المستمر لتأويل التاريخ من منظور واحد وثابت، فيصير النص أشبه بالجذور الممتدة في أعماق الأرض، خاصة تلك الجذور التي يقول عنها جاك دريدا بأنها تمتد وتتضافر وتتشابك فتلتف بعضها على البعض، حتى يصعب اقتلاعها أو تفكيكها أو حتى تنظيمها.

وهذا التلاحم بين الأجزاء يؤكد في وجهه الآخر على فكرة التعددية والتشظي، فتتشكك بذلك الرواية في الأفكار المطلقة، والمسلمات، وتتمرد على الأحكام المسبقة والأولية، وتثير القلق والتوتر، تمجد بتلك التساؤلات دون أن تعطينا إجابات محددة وقاطعة. وعندما تعطي ميسون صقر الكلمة للعبدة أولاً ثم للنساء الأخريات للتعبير عن آرائهن وتفسيراتهن للتاريخ وللماضي تاركة كل من يمثلون السلطة الأبوية في الظل، فهي تبث الشك في مصداقية الخطاب التاريخي الرسمي، وتتمرد على السلطة الهرمية، بقلب الهرم رأسا على عقب عندما تضع المرأة المستعبدة في الواجهة تليها الحرة وفي النهاية يأتي الرجال الذين يظهرون من خلال وجهات نظر النساء، ثم من خلال الخطاب الجماعي التاريخي. وهي لم تلجأ إلى الخطاب الجماعي لتمجيده أو إعادة إحيائه، بل استعانت به كمادة خام أو كمصدر اعتمدت عليه في تأطير وتوثيق الأحداث التي نسجتها الرواية، كشهادة على مرجعية الأحداث، متجاوزة هذا الخطاب العام عندما جعلت من سيرة عبدة منذ الستينيات وحتى الآن الحدث الأهم في روايتها، والذي من خلاله نتعرف على نظام العبودية القادم من العالم القديم.

وكما حكت لنا ريحانة/ العبدة التاريخ من وجهة نظرها حكت لنا شمسة/ الحرة والمقيدة في آن واحد هذا التاريخ. مؤكدة على أن التاريخ الرسمي أو ما يقال في الكتب التاريخية مختلف عن التاريخ الخاص أو الشخصي كما تقول شمسة :«لكن لحظتي مختلفة، لحظة أرى فيها الشخص بحالته الإنسانية وهو عاجز وراقد على فراش الموت كما لو أنني رأيته هكذا كي أقي نفسي التاريخ المقروء الجامد السلطوي» صـ٩٠.

وإذا كان البير ميمي(٣) الكاتب وعالم الاجتماع يحدد النماذج المختلفة التي تعاني من القمع والاضطهاد في العصر ما بعد الكولونيالي: كالأسود والمستعمر والعامل واليهودي والمرأة والعبد (قديماً) والخادم (حديثاً)، فإن ريحانة وشمسة تعدان نموذجين من النماذج المقموعة والمسيطر عليها. ويمكن اعتبار صوتهما الخطاب البديل والرؤية المضادة للتاريخ «التذكاري» كما يعرفه نيتشه. الزمن الشخصي أو الذاتي إذن يتمرد على التاريخ الجماعي: مضيفاً أو حاذفاً منه، مثيراً بذلك الجدل حول شرعية الخطاب التاريخي المهيمن كمصدر موثوق فيه يتبع منهجية علمية موضوعية وثابتة. مبرهناً أيضاً على أن التاريخ علم انتقائي، مختزل وشخصي، يعتمد على وجهة النظر والأيديولوجيا المتبناة كما تؤكد الرواية «التاريخ وإن كان حقيقياً فهو يتشوه مع من يرويه» صـ ١٢٤. فالحكايات التي لا تظهر في كتب التاريخ الرسمية أكثر أهمية وقد تكون أكثر واقعية من الواقع نفسه.

إن وضعية التاريخ الجدلية ستكشف هكذا النقاب عن غياب الإجابات والمسلمات والبديهيات، كما أن إعادة كتابة التاريخ من وجهة نظر نسائية تعد قراءة متحدية لهذا التاريخ، قراءة من شأنها إلقاء الضوء على الكثير من التجارب الإنسانية التي غفل عنها التاريخ وخاصة تجارب المهمشين الذين يعيشون خارج التاريخ الرسمي. كما أن اعتماد الرواية على مراجع ومصادر عديدة ومتنوعة من كتب التاريخ والجغرافيا وكذلك نماذج مختلفة من أشكال التناص تؤكد على هذه التعددية وتتشكك في أصل النص الأحادي البؤرة.

تتميز الرواية أيضا بالتقطيع المستمر للحكايات والذي يقرب الرواية من تقنية القصص القصيرة أو الكولاج، كالصور المختزلة في الذاكرة، إثبات آخر على أن التفكيك والتجزئة التي تميز الكتابة التي تحتفي بتعدد الأصوات من جهة وتعمل على إزعاج القارئ من جهة أخرى فتقلب ببنيتها هذه عاداته القرائية مثلما قلبت في مضمونها وطبيعة أصواتها التراتبية الاجتماعية. وهكذا يمكن للقارئ أن يبدأ مثلاً من النهاية لكي ينتهي إلى البداية، أو

أن يقرأ فصلا أو مقطعا قبل الآخر، أو يعيد قراءة الفقرة نفسها دون أن يفقد متعة القراءة، لتذكرنا بسؤال بارط في كتابة الجميل لذة النص :«من منا قرأ البحث عن الزمن المفقود لبروست بأكمله أو قرأ الحرب والسلام كلمة كلمة؟»(٤).

أما على المستوى اللغوي فإن تداخل المستويات المختلفة للحكي: بين الفصحى والعامية (الخليجية والمصرية) والديالوج والمونولوج الداخلي، والربط بين الشخصي والتاريخي والأسطوري، تبرز هي الأخرى فكرة قيام الرواية على مبدأ التعددية. ويمثل التجاور بين الأجزاء الوثائقية والأجزاء السردية والشعرية، وتبادل ضمائر المتكلم والغائب والتداخل بينها، حيث تتشابك الأصوات وتتراكم الحكايات بل وتتكرر أحياناً، رفضاً للتأويل الأحادي على كل المستويات الفنية.

كما أن الرواية تطرح دائماً تساؤلات حول المعاني والأفكار المجردة دون أن تعطي إجابات قاطعة أو مفاهيم ثابتة لها، فعندما تحدثنا ريحانة العبدة عن مفهوم الحرية لا تعطينا شمسة التعريف نفسه: هل تعني الحرية أن يكون الجسد حراً ولكن الروح مقيدة مثل شمسة؛ أو أن يكون المرء عبداً بروح وجسد حر مثل ريحانة؟ أو أن الحرية قد تعني السجن؟ فعن ريحانة تقول الرواية: «كم هي حرة برغم عبوديتها، جسدها يستمتع بإرادة كاملة وينتفض برغبة عارمة ويحس بحرية حقيقية» ص١٢١.

وعلى الرغم من الحرية الظاهرية التي تعيشها ريحانة إلا أنها ظلت عبدة لأهوائها ولرغبتها في تقليد عمتها حتى بعد حصولها على صك عتقها، فلم تتحرر ريحانة لأنها «لم تكن مخلصة لفكرة عبوديتها، كما لم تصبح مخلصة أيضاً لفكرة حريتها» ص١٤٩. فعاشت عبدة في جسد حرة، وظلت سجينة لهذه الحرية ومغتربة عن العالم المحيط بها بل وعن وعيها بذاتها أيضاً.

كما أن شمسة ـ التي كانت تتمتع بحرية ظاهرية ـ كانت هي الأخرى تشعر بأنها سجينة في حصن والدها الحاكم، بل أنها صارت سجينة للأفكار والقيم والعادات التي كانت تسلب إرادتها، حتى أنها كانت تحس بتقلص أعضائها مع تعليمات أمها الصارمة في الجلوس والكلام والتصرف.

وهذا المأزق الوجودي الذي تعيشه ريحانة و شمسة ينطبق على علاقتهما بالمكان والزمان، أو إذا صح التعبير باللامكان واللازمان أي باللاانتماء. فهما تعيشان واقع الاغتراب بكل متناقضاته ومشكلاته. وتجعلنا الرواية نتساءل عن ماهية الاغتراب وأسبابه: هل هي الاغتراب التوبوغرافي الذي يعبر عن الحركة التي يقوم بها الكائن المغترب من مكان إلى آخر، سواء أكان مجبراً على ذلك أو باختياره الحر؟ أم هي الاغتراب النفسي أو الداخلي الذي يمثل تلك الوحشة والعزلة التي يعيشها الإنسان المغترب، وتجعله ينفصل عن العالم بل وعن ذاته أيضاً حتى لو لم يرتحل عن مكانه؟

ريحانة على سبيل المثال تعيش الاغتراب بشكل مزدوج، حتى عندما عادت من منفاها إلى بلدها بعد غربة دامت خمس سنوات لم تستطع أن تتعايش مع الواقع المتغير؛ ولأنها كانت تنظر دائماً إلى الوراء مسكونة بالحنين إلى الماقبل، عاجزة عن قطع ذلك الخيط الرفيع الذي كان يشدها إلى الماضي وإلى أصولها كعبدة، ولأنها نموذج بلا قضية وبلا هوية أو هدف، عاشت ظلاً باهتاً بإرادة مسلوبة تابعة، فاغتربت عن ذاتها واختارت الجنون منفاها وسجنها الأخير كمحاولة للوقوف أمام مداهمة التاريخ لها وطمس ملامح وجودها السابق.

وليست ريحانة وحدها التي تعيش سجن عبوديتها، فشمسة الحرة، وبقية شخصيات الرواية لم تنفعها حريتها، ولم تحمها من هذا الشعور بالسجن الذي تكثفه الرواية منذ الصفحات الأولى في رمزية قصر الحاكم الذي يضم الأسياد والعبيد والحرس والمساجين وجميعهم يغلق عليهم في آخر الليل باب واحد مفتاحه بيد أحد العبيد!

وهكذا تستشرف رواية ميسون صقر - بوعي جدلي وشاعري رفيع المستوى- مواضع الألم والقهر الذي تعيشه المرأة أولا والبشر بشكل عام، مستعينة في ذلك بالتاريخ الذي لم تثبته إلا للتمرد عليه ومساءلته.

الهوامش

١- إدوارد سعيد، العالم، النص والنقد، كامبريدج، هارفارد، ١٩٨٣، ص١٣٥

٢- بيير باربيريس، الأمير والتاجر. أيديولوجيات: الأدب والتاريخ، باريس، فايار، ١٩٨٠، صـ ١٤٤

٣- ألبيير ميمي، الإنسان المقموع، باريس، جاليمار ١٩٦٨.

٤ -رولان بارط، لذة النص، باريس، سوي، ١٩٧٣، صـ ٢٢.

معايير الترجمة الى العربية
في المنظمات الدولية

محمود قاسم★

قليلة هي الكتب التي تضع نظريات يجب اتباعها فيما يتعلق بأعمال الترجمة بين اللغات، ومن هنا تأتي أهمية كتاب من طراز «الترجمة والتواصل» الذي وضعه الدكتور محمد الديداوي، المغربي، الذي يعمل رئيسا لأقسام الترجمة بمنظمات الامم المتحدة في مدينة جينيف، من اللغات العالمية (الانجليزية والفرنسية) الى العربية، كما انه يعمل مدرسا غير متفرغ في كلية الترجمة الفورية بجامعة جينيف.

والكتاب كما يشير المؤلف في عنوان فرعي هو «دراسات تحليلية عملية لاشكالية الاصطلاح، ودور المترجم، وهو يرى ان دراسات الترجمة قطعت في العصر الحاضر أشواطا مرموقة منذ السبعينيات لتحديد معالمها، وابراز مشاكلها ورسم قواعدها وتفهم عملياتها فشكلت بذلك هيكل ما يسمى بـ«علم الترجمة» الذي يعد من العلوم غير الدقيقة، وقد خطت تلك الدراسات خطوات عملاقة، لكنها بقدر ما تتقدم، فانها تعود الى الوراء لان الاسئلة الازلية المطروحة لا تزال هي نفسها، مثل «الى حد تكون للمترجم حرية التصرف؟، وما هي المعايير النوعية، وكيف يمكن الحكم على الترجمة والمراجعة؟

وقد قسم الديداوي كتابه الى ثلاثة اقسام رئيسية، هي «مقومات الترجمة» و«معايير الترجمة» و«تطبيقات».

وقد وضع المؤلف هدفه من اعداد هذا الكتاب، باعتباره دراسة مكونات الترجمة في منظمة الامم المتحدة، بعيدا عن التنظير المجرد وغير العملي، وتبيان أهمية المصطلح، الذي يعد عصب النص، واستخلاص النوع المثالي من الترجمة، كما انه يرمي الى تشريح عملية المراجعة، كأداة لا غنى عنها لضبط النوعية.

وتأتي مقومات الترجمة من خلال أن النص أداة اساسية ومحك، ويبدأ ذلك من طرح المشكلة، ويضع المؤلف تجربة المترجمين في مؤسسات الامم المتحدة كنموذج فهو يؤكد ان المستعملين للنصوص المترجمة، يرون أنها تعتورها العيون، كما ان المترجمين يختلفون حول المعنى المقصود أو المصطلح المناسب للدلالة على مفهوم معين، لاسيما اذا كان هذا المفهوم مستجدا يتطلب مصطلحا جديدا لا وجود له في المعجم.

وحسب دبوجراند، فان النص يهدف في الاساس الى البلاغ والتبليغ، فاذا انعدم التبليغ انعدمت معه أهمية النص، لكن التبليغ به شروط، لذا فمهمة المترجم ان يضمن التوازي بين النصوص، وخاصة بين النص الأساسي، والنصوص الأخرى المترجم عنها، مثل حالة الامم المتحدة التي تترجم النصوص فيها الى ست لغات وعليه فان النص يتصف بأنه حدث تبليغي دائما على بلاغ، وأداة لتلقي المعرفة، وانجاز فردي تتجسد فيه ثقافة النظام المفترض، وعلى المترجم ان يكيف النص الى الحد المستحب ليعكس تلك الثقافة وتتجلى آلية التعبير منها.

وللنصوص أنواع، وذلك تبعا لوظائف اللغة، واذا كانت وظائف اللغة تنتقل بين التعبيرية (مثل الآداب، والبيانات والخطب)، والاخبارية (الصحافة والكتب المدرسية و...) والندائية (الاشهار، الدعاية) فان أنواع النصوص متعددة منها نوع تفسيري يمكن ان يكون وصفا، او سرديا، ونوع جدلي، ونوع أمري، الا ان نيرا.. حدد للغة الوظائف التالية:

– التعبيرية/ الادراكية (للتفكير)/ الاخبارية / الطلبية/ الادائية/ الانفعالية/ التخاطبية.

لكن المؤلف يميل أكثر الى الوظائف التي حددها دوبوجراند، حيث ان المعايير التي تتحكم في النص تكون

★ كاتب ومترجم من مصر

كـالـتـالي: الشكل- الاسلوب- الموضوع- الجوانب السائدة المتخاطبون- الخطة او الهدف- المقام- الاخبار الذي يفيد المتخاطبين- العرف الذي يقنن النوع ويحدد المتخاطبين- وسيلة العرض.

والنص باعتباره بنية معقدة ومتعددة الابعاد، فلابد أن يكون ممتزجا ويجمع بين شتى الخواص، لذا فان التقسيم الذي اقترحه دوبوجراند أقرب الى الواقع باعتبار «ان اللغة وهي تتجسد في الواقع الملموس لا يمكن ان تحصر في فئات متحجرة ومحددة المعالم».

وقد أفرد الكاتب للجملة قسما خاصا في الفصل الاول من كتابه، وتوقف عند أنواع الجملة حسب مركباتها ومحاورها، في التالي:

١ - الجملة البسيطة: مكونة من مركب اسنادي واحد، ويؤدي فكرة مستقلة مثل «زيد في المسجد».

٢ - الجملة المميزة: مكونة من مركب اسندي واحد وما يتعلق بعنصريه، ويكون الامتداد والتطويل متعلقين بالفعل. مثل: رأيت خالدا عصاه في يده.

٣ - الجملة المزدوجة او المتعددة: تتكون من مركبين اسناديين أو أكثر، كل مركب مستقل بنفسه، مثل: سأعذب اللصوص وكل فاعلي الشر.

٤ - الجملة المركبة: تتكون من مركبين اسناديين رئيسيين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه، الاول هو محور الفكرة الرئيسية، أما الثاني فغير مكتمل الا بالاول وغير مستقل عنه، مثل: «لو فتشت جميع الاقاليم لما وجدت لها شكلا».

٥ - الجملة المتداخلة: مكونة من مركبين اسناديين، بينهما تداخل تركيبي مثل: «رأيت الفقير محتقرة حكنته».

٦ - الجملة المتشابكة: تتكون من مركبات اسنادية أو مركبات مشتملة على اسناد وقد تجتمع فيها خصائص الجمل المذكورة سلفا، وتتشابك ونسميها الجملة الكبرى. مثل «اعلم، يا بني، بأن أحب ما أنت آخذ به الى من وصيتي».

وفي حديثه عن الاسلوب استند المؤلف الى ما لخصه ديوجراند، فيما يتعلق بالاتجاهات التقليدية الثلاثة في تحديد الأسلوب، وذلك كالآتي:

١ - لكل كاتب أو متكلم اسلوبه المميز.

٢ - كل لغة لها في مجموعها أسلوب يميزها.

٣ - الأسلوب تزيين أو تجويد للبلاغ او المحتوى.

والمشكلة المطروحة في الترجمة هي مدى جودة استعمال القوالب، وتعليقها ببعضها البعض، كما يقول الجرجاني، وليس الاسلوب أي طريقة لرص القوالب وتصفيفها في النص المترجم عنه، وتبعا لصعوبة الترجمة، فعلى المترجم ان يتصرف ويجيد تركيب القوالب، تحكمه في ذلك حدود لا يتعداها في الانحراف عن القواعد والاصول في الابداع.

وعن المصطلح ودوره في الترجمة، تحدث الكاتب ان المصطلح بمعناه العام يشمل الالفاظ التقنية والعلمية، وأصبح اليوم أساس كل تكوين، اذ لا تخصص في العلوم والتقنيات بدون مصطلحات مضبوطة ثابتة.

وهناك مشكلتان فيما يتصل باللغات التخصصية: التعرف عليها، وتصنيفها وربطها بالخطاب المتخصص، وعادة ما يهدف المصطلح الى:

- تنظيم المعرفة في شكل تصنيف المفاهيم.
- نقل المعارف والمهارات والتقنيات.
- صياغة واشاعة المعلومات العلمية والتقنية.
- تناقل اللغات للمعلومات العلمية والتقنية.
- تخزين واستخراج المعلومات العلمية والتقنية.

وبالنسبة لاعمال الترجمة بين اللغات الست في الامم المتحدة، فان مهام المترجم فيما يتعلق بالمصطلح تنحصر في:

- الاهتداء الى المصطلحات وتوحيدها وتدوينها ونشرها.
- اسداء المشورة المصطلحة لموظفي الامم المتحدة الذين يحررون الوثائق.
- الرد على الاجوبة والتحريات المصطلحة، الواردة من داخل المنظومة.
- ارشاد المترجمين والاخصائيين في مجال استعمال المصطلحات وبحوثها وعلى المترجم دوما ان يهتدي الى المصطلح وان يتصيده، وان يقيده فيستبين مفهومه في اللغة- المترجم منها ويجد له مقابلا.

وتبدو المشكلة دوما ماثلة مع المصطلحات المستجدة، لذا، يجب تتبع المصطلحات وتدوينها في قوائم ونشرات، بعد الاستعانة بوسائل خارج النص، مثل الاتصال بالخبراء المتخصصين في المصطلح، بهدف تسيير الترجمة بالوثائق.

ويرى المؤلف ان القدماء صادفوا دوما مشكلة تتعلق باستحداث المصطلحات وتوحيدها سواء عند نقل المعارف الى اللغة العربية او بعد ان تراكمت المعرفة وتشتت مصطلحاتها بين طيات المؤلفات، فكانت أول عقبة هي تبليغ المفهوم المصطلحي الى القارئ العربي، وهو جديد عليه، ثم التحديد الدقيق لمفاهيم المصطلحات للحيلولة دون التماس تلك المفاهيم بدون توحيد استعمالها، والاتفاق عليها وان لم يصل ذلك الى ضخامة مهمة التحديث والتوحيد في العصر الحديث الذي طغت فيه التقنيات.

في الفصل الثاني، وحول معايير الترجمة، يتحدث المؤلف ان الآراء تضاربت حول الترجمة منذ قديم الزمن، وبذلت المحاولات لتقنينها، ورسم حدودها ويعود عهد الترجمة عند الغرب الى ايام الامبراطورية الرومانية الاغريقية، حين اهتم المترجمون، بنقل التوراة والانجيل، ثم تتابعت المدارس عبر العصور، وقامت الترجمات الاولى الى اللغة العربية على اكتاف المترجمين السريان، أما الجاحظ فهو اول من وضع النظريات العربية تعلم الترجمة من خلال عدة نقاط جاء منها:

١ - يجب أن يكون للمترجم بيانه. أي الاهتمام بالموضوع.

٢ - يجب أن يكون المترجم اعلم الناس باللغة المنقولة، والمنقول اليها، حتى يكون فيها سواء، وغاية.

٣ - على المترجم أن يعرف أبنية الكلام وعادات القوم وأساليب تفاهمهم.

٤ - يجب أن يحسن المترجم النص.

٥ - التنبيه الى اخطاء الترجمة، خاصة ما يتعلق منها بالعقائد.

٦ - أهمية المراجعة والتدقيق في النسخ.

الجاحظ اذن، أول من رسم معالم نظرية للترجمة، مازالت صالحة حتى اليوم وهي: الالمام الكامل باللغتين، الالمام بموضوع الترجمة، ضرورة البيان والتبيين المراجعة الدقيقة، وهو الذي كشف عسر ترجمة الشعر، وان ترجمة كتب الدين عويصة.

وقد تجسدت نظريات الجاحظ في طريقة حسين بن اسحاق الذي توافرت له الدراية العلمية والمهارة اللغوية، فاتبع أعسر طريقة اذ استطاع أن يوفق بين دقة الحرفية وروعة التعبير، وسلك في ترجمته اتجاهين في منتهى الانصاف، فأعطى للمؤلف حقه، وأعطى للقارئ حقه، فهذه هي الترجمة المثلى واليها يجب السعي، وانها الترجمة البيانية، أي التصرف بدقة، وهي أنسب طريقة للمجتمع الدولي، لأن التصرف فيه له حدود، والمناقشات والمداولات في اللغات الرسمية فيما بين المندوبين تستوجب البيان والتبيين. والا انعدمت منفعة الوثائق وانتفت الحاجة الى المترجم.

ويتوقف المؤلف عند المراجعة، او التقويم، حيث اشار الى وجوبية التمييز بين المترجم الحر، والمترجم الموظف، وكلاهما يخدم التعريب، فبالنسبة للمترجم عموما، اشترطت الخطة القومية العربية للترجمة ما يلي:

١ - ان يكون متمكنا في موضوع الكتاب (النص المترجم) وأحيانا ينبغي التخصص الدقيق.

٢ - أن يكون متقنا اللغة العربية.

٣ - أن يكون مطلعا على المصطلحات العلمية وطرائق وضعها.

٤ - أن يكون متقنا اللغة الاجنبية التي ينقل عنها.

أما المراجع فيشترط أن يكون جامعا شروط المترجم، بل متقدما عليه، معرفة وخبرة في الموضوع المترجم.

أما المترجم الموظف، فعليه أن:

- يترجم أو يراجع النصوص التي تستند اليه، وأن يحافظ على أعلى المستويات التي يقتضيها ميثاق الامم المتحدة، وينتج يوميا كمية معلومة، ويهم في الرصيد المصطلحي وفي توحيد استعمال المصطلحات.

والترجمة ثلاثة أنواع:

- مستقلة بذاتها، وتقوم مقام الاصل عند القارئ، الذي لا يعرف اللغة المترجم منها.

- بديلة للاصل، وهي شبيهة بترجمة شفاهية متقنة.

- مساوية للاصل.

أما المهمة الاساسية للمراجع، فهي ضبط الترجمة، وعليها المعمول في تفادي الانحراف والاسقاط ولضمان التوازي بين الاصل في اللغة المترجم منها، وترجمته وتختلف المراجعة باختلاف العرض، الذي يكون نبراسا لتقييمها، وللمراجعة ثمانية أنواع تتمثل في: التدقيق/ المراجعة الندائية/ المراجعة من أدنى/ التنسيق / المراجعة المتعددة/ المراجعة المتدرجة/ التحرير/ المراجعة التقليدية.

وفي الفصل الثاني أيضا تحدث الكاتب عن الانواع الجديدة من الترجمة، فظهرت أشكال جديدة للعمل، منها «الترجمة عن بعد... والترجمة المنزلية، والترجمة التعاقدية، التي يتم فيها التعاقد مع مترجمين من خارج المؤسسة، وايضا الترجمة على أجهزة الكمبيوتر، حيث تزايدت امكانيات استخدام الكمبيوتر، وان كان المصطلح هنا يستدعي الرصد والضبط، ومتى تأتى ذلك اعتبر هذا الوضع مثاليا للتعريب شريطة ان يكون الناقل ملما إلماما كاملا باللغات وعالما بالموضوع ومتتبعا للمصطلح قادرا على استنباط الجديد منه، فالباب مفتوح على مصراعيه للتعريب، ولا لوم على المعرب ان لم يترجم في المفهوم التقليدي للترجمة، وآنذاك، سيكون أمينا للغرض الذي يخدمه، ألا وهو نقل العلوم والمعارف والمفاهيم بحرية الى اللغة العربية وتطويلها لكي تستوعبها، دون أن تكبله قيود اللغة المنقول منها.

وفي الفصل الأخير من كتابه، توقف الدكتور الديداوي عن التطبيقات الخاصة بترجمة وثائق الامم المتحدة، وعند المصطلحات المتخصصة المستجدة في هذا المضمار، باعتبار ان الاصطلاح هو عماد النص، فذكر العديد من المصطلحات الحديثة وقام بعمل الترجمة للعديد من الوثائق المهمة.

كتاب «الفقر و العمل الخيري Charity»

في التاريخ الإسلامي الوسيط: مصر المملوكية ١٢٥٠ م - ١٥١٧م

لآدم صبره ADAM SABRA

خالد بن خلفان الوهيبي*

المقدمة

على الرغم من التقدم الذي أحرزته بعض الدراسات حول التاريخ الاقتصادي للمشرق العربي الوسيط، إلا أن الدراسات التي ألفت في مجال التاريخ الاجتماعي الوسيط ما تزال قليلة بل نادرة، ربما لصعوبة معالجة موضوعاتها عن غيرها لقلة المعلومات حول المجتمعات المشرقية العربية الوسيطة في المصادر المكتوبة وغياب الوثائق الأرشيفية من جهة، وسهولة تناول مجريات التاريخ السياسي وتوفر مادته من جهة أخرى أغرى الكثير من المؤرخين على التركيز عليه، وكذلك حساسية تناول الأوجه الاجتماعية الأقل إشراقاً في تاريخنا الوسيط المليء بالانتصارات والإنجازات، ربما لم يحفز بعض هؤلاء المؤرخين على سبر أغواره.

هذه الدراسة عن الفقر والعمل الخيري، تقع ضمن ذلك النوع من الدراسات التاريخية غير المفضلة من قبل المؤرخين. وهي دراسة نادرة في مجالها، على الرغم من وجود دراسات سابقة حول المجتمعات العربية المشرقية الوسيطة في العراق والشام ومصر قام بها مؤرخون عرب ومستعربون، ودراسات متفرقة حول الفئات الفقيرة أو المهمشة مثل بني ساسان، والعيارين والشطار، الفتوة، الأحداث، والحرافيش، إلا أن دراسة الفقر والعمل الخيري كظاهرة إجتماعية وفكرية واقتصادية وسياسية ضمن دراسة أكاديمية ممنهجة بقيت ناقصة، إلى أن جاءت هذه الدراسة لتسد ذلك النقص، وتشجع على المزيد من البحوث في هذا المجال في بيئات أخرى سواء في المشرق أو المغرب العربي الوسيط.

محتويات الكتاب:

يحتوي هذا الكتاب على ستة فصول وخاتمة، بالإضافة إلى اعترافات بالجميل والمساعدة (Acknowledgments)، قائمة بالمختصرات، فهرس المصادر والدراسات الحديثة، وفهرس عام بالكلمات المهمة الواردة في النص Index

١ - الفصل الأول: المقدمة (Introduction)

تحدث المؤلف في البداية: عن وضع الدراسات التاريخية الحديثة المختصة بالنواحي الاجتماعية في التاريخ الإسلامي الوسيط بشكل عام، وقضية الفقر بشكل خاص. حيث أشار إلى قلة الدراسات المتعلقة بالمجتمعات المسلمة في العصر الوسيط، وندرتها بالنسبة لدراسة قضية الفقر ما عدا بعض المقالات التي بحثت بعض جوانب الظاهرة، مما دعا المؤلف وشجعه للقيام بهذه الدراسة المعمقة والمتكاملة حول موضوع الفقر والعمل الخيري في مصر المملوكية. استعرض المؤلف كذلك الأفكار المركزية في الفصول الخمسة الباقية، والنتائج التي خرج بها من النقاش في كل فصل، كما وضع حدود مجال دراسته جغرافياً (مصر «القاهرة»)، بشرياً (المجتمع المسلم). وأخيراً أن هذه الدراسة حسب رأي المؤلف؛ لا تعني أن

* أكاديمي من سلطنة عُمان

المصادر المتاحة قد استنزفت معلوماتها، وأن المجال ما زال مفتوحاً لمزيد من الدراسات حول موضوع الفقر والعمل الخيري عند المجتمعات المسلمة في العصر الوسيط.

٢ - الفقر: الأفكار وحقائق الواقع

(Poverty: Ideas and realities)

ركز المؤلف نقاشه؛ على تحديد معنى الفقر من ثلاثة نواح رئيسة هي: المعنى اللغوي في التراث المعجمي العربي، والمعنى الاصطلاحي عند الفقهاء المسلمين، وكذلك المعنى المتعارف عليه والمستعمل في العصر المملوكي، والمفهوم الاجتماعي للفقر، مع تحديد الفئات الاجتماعية في القاهرة في العصر المملوكي التي دخلت تحت مظلته، والفقر كمبدأ ديني.

تراوحت آراء اللغويين والفقهاء للفقر- الفقير: بين غياب الضرورات المادية للعيش (الحاجة)، وبين درجة الحاجة نفسها، حيث فرق البعض بين الفقير والمسكين، إذ أشاروا إلى أن المسكين يمتلك قدراً أكبر من الضرورات المادية عن الفقير إلا أنه ما زال بحاجة إلى الصدقة. بينما استعملت كلمتا الفقير والمسكين في هذا العصر بنفس المعنى للدلالة على الشخص المستحق للصدقة.

أما بالنسبة للفئات الاجتماعية التي شملها هذا المفهوم في قاهرة العصر المملوكي: فإن المؤلف اعتمد بصورة أساسية على مؤرخي العصر، وعلى رأسهم المقريزي الذي أعطى تصوراً واضحاً للفئات الاجتماعية للمجتمع القاهري في عصره، حيث قسم المجتمع المصري إلى سبع فئات اجتماعية. إلا أن المؤلف استثنى الفئات الست الأولى من السلم الاجتماعي للمقريزي واعتبر فئة المحتاجين والشحاذين الذين يعتمدون على صدقات الناس، هي المشمولة حسب رأيه ضمن مفهوم الفقر. ولقد تعددت المصطلحات المستخدمة لدى كتاب العصر للإشارة إلى هذه الفئة (الغوغاء، أوباش العامة، الزعر، والحرافيش)، إلا أنهم كانوا أكثر وضوحاً عند إشارتهم للزعر والحرافيش بحيث يمكن تبين وجود هاتين الفئتين المستقلتين ضمن السلم الاجتماعي للعامة (في أسفل السلم الاجتماعي للعامة). الزُعر - جمع أزعر، وهي أحد فئات العامة. وكانت عبارة عن أفراد من العامة مهلهلي التنظيم الاجتماعي، لا تعرف لهم أيدولوجية معينة، يتمركزون في المدينة في منطقتي الحسينية والصليبة، واشتهروا بممارسة رياضات المصارعة ولعبة تعرف بالشلق، واشتراكهم في الصراعات السياسية إلى جانب أحد الفرقاء من أمراء المماليك أو السلاطين، وقيامهم بأعمال السلب والنهب التي تصاحب مثل هذه الأحداث، كما استخدموا كجنود مشاة في الجيش المملوكي(الجيش المملوكي كان يتكون من فرق من الفرسان)، إلى جانب ارتباطهم بمبادئ الفتوة وممارساتها. الحرافيش - حرفوش: هي فئة اجتماعية من أفراد قادرين على العمل كانت تعيش على الشحاذة والصدقات، أو من الصوفية الشحاذين كالقلندارية والحيدرية، واستخدموا في الأعمال الشاقة كعمال غير مهرة لنقل الأتربة، كما استخدموا كجنود مشاة، واشتركوا في الصراعات السياسية الداخلية التي كانت تحدث بين أمراء المماليك. ومع نهاية القرن ٨ هـ/ ١٤م، أصبحت هذه الفئة أكثر تنظيماً، حيث أشارت المصادر إلى وجود رئيس عرف بشيخ المشايخ أو رئيس الحرافيش، وكان مسؤولاً أمام السلطان المملوكي عن تصرفات طائفته. كما عرفوا أيضاً بتعاطي الحشيش.

أما الناحية الثالثة التي تطرق إليها المؤلف؛ هي ذلك النقاش الذي دار بين كبار المتصوفة حول الفقر (التخلي عن الممتلكات المادية) كمبدأ أساسي للوصول إلى منتهى الزهد والصلاح، حيث تناول المؤلف بالدراسة أفكار كبار المتصوفة مثل أبو ناصر السراج، الكلباذي، أبو طالب المكي، القشيري، الحجفري، وحجة الإسلام الغزالي من كبار العلماء (فيلسوف، فقيه، صوفي)، أبو نجيب السهروردي، وأبو حفص السهروردي، وردود معارضيهم من الفقهاء أمثال أبن الجوزي، أبن تيمية، أبن قيم الجوزية. وقد ركز كبار المتصوفة على أهمية تخلي الصوفي أو الزاهد عن التعلق بالممتلكات المادية (التعلق بالدنيا) كشرط أساسي لنيله درجة الصلاح المطلوبة، وإن إختلفوا حول إمتلاكه ضرورات الحياة من عدمها، بينما كانت حجة مناوئيهم من الفقهاء، أن الفاقة الشديدة قد تقود إلى أعمال غير صالحة، وأن الحكم على الفقير والغني لا يتأتى إلا من خلال عملهم الصالح، وليس من خلال التخلي عن ضرورات الحياة. ولقد أفرزت الأفكار المتطرفة عن الفقر لدى بعض علماء التصوف فرق صوفية كالقلندارية (المؤسس جمال الدين السافي)، والحيدرية (المؤسس قطب الدين حيدر)، ذوات الأصول الفارسية، والتي ارتبطت بالفئات الدنيا لطبقة العامة والمهمشين (الحرافيش).

حيث إختار أفراد هذه الفرق الصوفية الفقر والعزوبة كمنهج حياة، واحترفوا الشحاذة كمهنة، وعاشت كذلك على إعانات المحسنين من كبار الأمراء، بالإضافة إلى تعاطيهم لمخدر الحشيش، واتهامهم من قبل معاصريهم بالتقصير في أداء الفرائض الدينية.

في خاتمة الفصل؛ يؤكد المؤلف على أنه من الصعب إيجاد فاصل حقيقي بين الفقر الحقيقي الناتج عن ظروف الحياة الاقتصادية للأفراد، وبين الفقر التطوعي المتأتي من الزهد لعدم وضوح ذلك الفاصل عند المؤرخين المعاصرين.

٣ - الفصل الثالث: الشحاذة وتقديم الإحسان

(Begging and almsgiving)

تحدث المؤلف في هذا الفصل عن قضيتين أساسيتين؛ هما تقديم الإحسان من قبل الأفراد والدولة من جهة، وموقف المفكرين الصوفيين من الإحسان والشحاذة من جهة ثانية، وموقف الدولة

المملوكية من الشحاذة من جهة ثالثة.
ثم ختم كلامه؛ بدراسة حول الزكاة، مستهلاً بالتحدث عن ماهية الزكاة من الناحية الفقهية (كيفية حساب الزكاة - الأفراد المستحقين لها - أصناف المال الذي تجب فيه الزكاة)، وزكاة الفطر، ثم إستطرد بعد ذلك في النقاش بإيراد رأي علماء التصوف (أبو نصر السراج، أبو طالب المكي، الحجفري، أبو حامد الغزالي) في الزكاة، من ناحية ماهية الزكاة وكيفية إخراجها، ومستحقيها. ثم ختم الحديث في هذه الجزئية بالتركيز على الواقع التاريخي، من خلال تقديم أمثلة عن جمع الزكاة، وصرفها من قبل الدولتين الأيوبية والمملوكية.
أما الجزئية الثانية التي تطرق إليها المؤلف: فهي قضية الشحاذة وتقديم الإحسان في الأدب العربي، حيث تم الحديث عن آراء كبار علماء التصوف: أمثال أبو نصر السراج، أبو طالب المكي، الحجفري، أبو حامد الغزالي، أبو نجيب السُهروردي، وأبو حفص السُهروردي. وكذلك آراء أحد مؤلفي العصر المملوكي كتاج الدين السُبكي الفقيه الشافعي في الشحاذة والشحاذين. ثم تناول المؤلف بالدراسة: ذلك الأدب العربي المتعلق بالشحاذين المحترفين المعروفين ببني ساسان في كتابات: بديع الزمان الهمذاني (المقامات)، الجوبري (المختار في كشف الأسرار)، ابن دانيال (مسرحيات خيال الظل)، وسيف الدين الحلي.
في الجزئية الثالثة: تحدث المؤلف عن الواقع التاريخي لتقديم الإحسان، حيث أورد أمثلة: حول قيام أفراد نخبة المجتمع القاهري المملوكي، والسلاطين المماليك الذين إشتهروا بمنح صدقاتهم سواء (عملات نقدية ، غذاء ، غسل وتكفين الموتى): لرجال الدين وطلاب العلوم الشرعية ، والصوفية ، والفقراء ، والمساجين ، و كذلك للمجاذيب (جمع مجذوب وهو الشخص المعتوه المعتقد بركته). وذلك في عدة مناسبات وأوقات: كعاشوراء، المولد النبوي، شهر رمضان، عيد الفطر، عيد الأضحى، عيد النوروز، احتفالات الختان، والاحتفالات بفتح مؤسسات الوقف (المدارس، الخوانق، الجوامع)، أوقات الأوبئة (الطواعين)، عند القيام بالحملات الحربية، وعند الإصابة بالأمراض أو عند الشفاء منها.
أما الجزئية الرابعة؛ فركزت على الواقع التاريخي لموقف الدولة من الشحاذة، ودورها في تقديم الإحسان ومعالجة الفقر. فقد قامت الدولة المملوكية بجهود تنظيم الشحاذة: من خلال القبول بوجود رئيس للحرافيش مسؤول أمام السلطان المملوكي عن تصرفات أفراد مجموعته، أو من خلال بعض الإجراءات مثل ترحيل المرضى المزمنين وأصحاب العاهات من الشحاذين من القاهرة، أو منع المحتسب الشحاذين من الشحاذة في الأماكن العامة خاصة في المساجد أو بالقرب منها، أو إصدار أوامر مشددة تمنع الأصحاء الأقوياء من الشحاذة. إلا أن هذه التدابير لم تفلح في منع إستمرار وجود الشحاذة أو انتشارها.
أما الكيفية الثانية لتدخل الدولة: فكان عن طريق رعاية أموال الأيتام من الفقراء والأغنياء حتى وصولهم إلى سن الرشد من خلال مؤسسة (مودع الحكم) التي يديرها قاضي القضاة الشافعي. وقد ظلت هذه المؤسسة فاعلة إلى نهاية القرن ٨ هـ / ١٤م حيث تدهورت فعاليتها: لسوء أمانة القضاة من جهة، والتعدي على أموالها من قبل أمراء المماليك من جهة أخرى.
أما الكيفية الثالثة لتدخل الدولة: فتتمثل في اطلاق سراح المسجونين خاصة المدينين وتسوية ديونهم، وقد أورد المؤلف أمثلة كثيرة بهذا الخصوص.
يخلص المؤلف في نهاية نقاشه؛ إلى أن الصورة العامة للإحسان في القاهرة المملوكية كان في الغالب عمل فردي، وأن الدولة لم تستطع التحكم في ظاهرة الشحاذة، ولم تكن لديها سياسة اجتماعية محددة للإحسان.

٤ - الفصل الرابع؛ الوقف waqf

ركز المؤلف نقاشه في هذا الفصل حول عدد من القضايا؛ حول ماهية الوقف، وتطور مؤسسة الوقف في مصر خلال العهدين الأيوبي والمملوكي، والخدمات الاجتماعية التي قدمتها مؤسسات الأوقاف في مدينة القاهرة خلال العهدين الأيوبي والمملوكي، والخصائص العامة للخدمات الاجتماعية المقدمة في العصر المملوكي.
الجزئية الأولى: تحدثت عن ماهية الوقف بشكل عام حسب الفقه الإسلامي، وتطور مؤسسة الوقف وإدارته في العصر المملوكي بشكل عام وموجز.
أما الجزئية الثانية فتناولت على نطاق واسع الخدمات الاجتماعية التي تقدمها مؤسسات الوقف: كالرعاية الصحية، التعليم، الإسكان، تقديم الغذاء والماء، تكفين الموتى ودفنهم.بالنسبة للرعاية الصحية: فقد بدأ المؤلف كلامه بإعطاء نبذة عن التطور التاريخي لنشأة المستشفيات في مصر منذ بداية العهد الأموي وحتى العهد الأيوبي (الأموي، العباسي، الطولوني، الإخشيدي، الفاطمي، الأيوبي)، ثم ركز بشكل واسع وعميق نقاشه حول الرعاية الصحية في العهد المملوكي وبالتحديد حول الخدمات الصحية التي يقدمها البيمارستان المنصوري (المعروف في العصور الحديثة بالقصر العيني): حيث فصل الحديث عنه: أسباب إنشائه، موارده المالية، إدارته، أطباءه وموظفيه، وطبيعة العمل داخل هذا المستشفى.
أما الخدمة الثانية التي وفرتها مؤسسات الوقف في القاهرة: فهي التعليم الابتدائي حيث تركز حديث المؤلف حول التعليم الابتدائي المتمثل في المكتب- جمع مكاتب: نوعية تلاميذه، طبيعة عملية التعلم فيه، الخدمات الأخرى التي تقدم لتلاميذه من

طعام وكسوة.
أما الخدمة الثالثة التي اعتنت بها مؤسسات الوقف فهي الإسكان: حيث تناول المؤلف قضية الإسكان داخل مؤسسة الرباط التي وفرت المأوى للنساء المطلقات والأرامل.
بالنسبة للخدمة الرابعة التي قدمتها مؤسسات الوقف: فهي توفير الغذاء لسكان الخوانق والرباطات وطلاب المدارس بشكل شبه منتظم، بالإضافة إلى توفير بعض أنواع الطعام: مثل الخبز واللحم أو وجبة كاملة في أيام معينة من الأسبوع (الجمعة)، وفي المناسبات الدينية (رمضان، عيد الفطر، عيد الأضحى)، للفقراء ونزلاء السجون من الأحرار، وأحياناً من العبيد المعتقين من غير المسجونين، كما تكفلت الأسبلة - جمع سبيل، بتوفير خدمة شرب الماء المجانية في أنحاء المدينة.
أما الخدمة الاجتماعية الخامسة التي تكفلت بها مؤسسات الوقف: فهي تكفين ودفن الغرباء من المسلمين من سكان المدينة، حيث وفرت موارد الأوقاف مغاسل وموظفين للقيام بعملية التكفين والدفن.
أما الجزئية الثالثة التي تطرق إليها المؤلف هي العلاقة بين الإحسان والموت: حيث أشار إلى وجود وانتشار ظاهرة بناء الأضرحة داخل أو بالقرب من مؤسسات الوقف، وتقديم الإحسان في الأضرحة (ضريح الإمام الشافعي والإمام الليث بن سعد والسيدة نفيسة، وأضرحة السلاطين المماليك وأمرائهم)، وأن القصد من ذلك طلب الترحم والغفران للميت من قبل متلقي الإحسان، وارتباط ذلك كله بمفهوم الصدقة الجارية.

٥ - مستويات المعيشة Standards of living

ركز المؤلف في نقاشه حول مستوى معيشة الطبقات الفقيرة في المجتمع القاهري من خلال: دراسة السكن، الملابس، الطعام، الأجور والإنفاق على المعيشة.
تحدث المؤلف في الجزئية الأولى حول طبيعة سكن الفقراء في المدينة: من خلال تناول نوعين من أنواع المساكن هما الربع والحوش، معتمداً بصورة أساسية على الدراسات الأثرية، كما أشار إلى أن أعدادا كبيرة من الفقراء كانت بدون مأوىً حقيقي داخل أسوار المدينة أو خارجها.
أما الجزئية الثانية فقد ركزت على إعطاء أمثلة عن ملابس الفقراء ذكورا وإناثاً: من خلال الاعتماد بصورة أساسية على المعلومات الموجودة عن الملابس المقدمة من مؤسسات الوقف للأطفال الذكور الأيتام والفقراء الدارسين في المكاتب، والمستخرجة من وثائق الأوقاف كنموذج لملابس الفقراء الذكور في مدينة القاهرة. بينما اعتمد على وثائق الحرم القدسي: لإعطاء فكرة تقريبية عن ملابس نساء الفقراء، نظرا لغياب مثل هذه البيانات في الوثائق المكتشفة والخاصة بالمجتمع القاهري.
أما الجزئية الثالثة فقد اهتمت بتناول مسألة الغذاء عند الطبقات الفقيرة: حيث أشار المؤلف إلى أن طعام الفقراء القاهريين كان يتكون بصورة أساسية من الخبز المنتج من القمح (في فترة الرخاء)، أو القمح المخلوط بالشعير أو غيره من الحبوب الأقل قيمة (في فترة الغلاء أو عند النقص في المعروض من القمح)، بالإضافة إلى الخضروات والسردين، بينما اقتصر تناولهم للحوم في مناسبات الأعياد، إلا أنهم كانوا يتعرضون للمجاعات في أوقات الغلاء، كما أنهم كانوا أكثر عرضة من غيرهم لأخطار الأوبئة: نظراً لعدم توفر العناصر الكاملة المكونة للغذاء في طعامهم من جهة، وسوء حالة المسكن من جهة ثانية، ولعدم توفر النظافة والصرف الصحي المناسب من جهة ثالثة.
أما الجزئية الأخيرة: فعالجت قضية أجور ونفقات المعيشة للفئة الدنيا من المستخدمين في مؤسسات الأوقاف: كالفراشين، البوابين، القيمين، والخدام، من خلال مقارنة بيانات أجورهم الشهرية المبينة في وثائق الوقف مع المعلومات المتوافرة عن أسعار بعض السلع الغذائية خاصة القمح في المصادر التاريخية، ومدى القدرة الشرائية لنقود هؤلاء المستخدمين لتلك السلع في أوقات مختلفة من العصر المملوكي، مع الأخذ بعين الاعتبار تأثير الأوبئة وتذبذب أسعار العملات المستخدمة.

٦ - نقص المعروض من الطعام والمجاعات

(Food shortages and famines)

تناول المؤلف في هذا الفصل: عدة قضايا تتعلق بنقص المعروض من الغذاء في أسواق القاهرة، والمجاعات التي اجتاحت المدينة خلال العصر المملوكي، من خلال دراسة العلاقة بين الدولة المملوكية (السلطان، الأمراء) المتحكمة في نصيب الأسد من الحصة الإنتاجية للغذاء في مصر والسوق من ناحية، ومن خلال البحث في ظاهرة المجاعات عن طريق دراسة كل مجاعة على حدة من جهة أخرى. كذلك قام المؤلف بتقييم عام للوسائل التي اتخذتها الدولة المملوكية لحل أزمات المجاعات، والوسائل التي اتبعها الفقراء للخروج من هذه الأزمات.
في الجزئية الأولى تم التركيز على أن نظام الإقطاع سمح بتركز كميات هائلة من المواد الغذائية الأساسية (القمح) في يد السلطان المملوكي وكبار الأمراء، حيث يحصلون عليها نتيجة ضرائب عينية (الخراج) تفرض على الأراضي الزراعية المنتجة لمحصول القمح. والنقطة المركزية هنا حسب رأي المؤلف: أن جزءاً لا بأس به من هذه الحصة الكبيرة من القمح لا تطرح في السوق، لأسباب منها أن جزءاً كبيراً منها يستهلك من قبل السلطان المملوكي وحاشيته ومماليكه وموظفي الأجهزة المالية والإدارية والقضائية التابعة للدولة والأمراء ومماليكهم وحواشيهم وغيرهم من الفرسان المقطعين، بالإضافة إلى تخزينه لأوقات الأزمات، أو من خلال تحويله إلى نقد من خلال بيعه في السوق

بسعر مربح. كل ذلك عطل سهولة انسياب عرض هذه السلعة في السوق، وجعل إمكانية نقصها أو غلاء أسعارها أمراً قريب التحقق في أسواق المواد الغذائية في مدينة القاهرة.

أما الجزئية الثانية: فهي دراسة مفصلة عن كل أزمة من أزمات المجاعة على حدة منذ عهد السلطان بيبرس البندقداري وحتى عهد السلطان قايتباي، بين فيها المؤلف تفاصيل أحداث المجاعة منذ بدايتها وحتى نهايتها مستعرضاً أسبابها؛ التي تفاوتت بين انخفاض مستوى فيضان النيل، التضخم النقدي، الطواعين وعدم الاستقرار السياسي، والإجراءات التي اتخذتها الدولة المملوكية لحلها والتخفيف من معاناة الفقراء، وكذلك النتائج التي ترتبت عليها كل مجاعة في أوساط الفقراء.

في الجزئية الثالثة: ركز المؤلف حديثه عن الوسائل التي اتخذتها الدولة المملوكية لحل أزمات المجاعات، من خلال قيام سلاطين المماليك ببيع جزء من مخزونهم بأسعار أقل من مستوى السوق لخفض سعر السلعة، أو إطعام الفقراء خبز القمح بصورة مباشرة، أو من خلال فرض سعر موحد للقمح في السوق أو إجبار الأمراء على فتح مخازن غلالهم للبيع بالسعر المحدد، أو إجبار الأمراء على المساهمة في إطعام الفقراء، أو من خلال استيراد كميات كبيرة من القمح لزيادة حجم المعروض في السوق وبالتالي خفض السعلة.

أما الجزئية الأخيرة: فتناولت الوسائل التي اتخذها الفقراء لحل أزمة المجاعات والتخفيف عن معاناتهم من آثارها، من خلال استخدام المطاحن اليدوية لطحن ما لديهم من القمح لتخفيف التكلفة، أو استعمال الشعير والدخن والفول وخلطها مع القمح لصنع الخبز، أو الاعتماد على الخضروات كالقلقاس، أو أكل جثث الحيوانات كالكلاب والقطط، أو البحث في القمامة، أو الهجرة من المدينة إلى الريف أو الهجرة إلى خارج مصر. كذلك قيامهم بالتوسل طلباً للإحسان من الدولة، أو قيامهم بتصرفات عنيفة عن طريق نهب المخابز أو صوامع الغِلال.

نقد الكتاب:

تنبع أهمية هذه الدراسة؛ من وجوه عديدة؛ فهي في الأصل دراسة أكاديمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كما أنها أول دراسة أكاديمية عميقة في هذا المجال مما أعطاها خاصية الحداثة، ثم شموليتها في معالجة ظاهرة الفقر والعمل الخيري من الناحيتين الفكرية (الفقه والتصوف) والواقع التاريخي، كذلك الاستخدام المكثف لوثائق الأوقاف في الدراسة، بحيث أعطت نتائج عالية المصداقية. هذا بالإضافة إلى المقارنة الرصينة التي قام بها المؤلف بين ظاهرة الفقر والعمل الخيري في القاهرة المملوكية ومثيلاتها في غرب أوروبا والصين.

إلا أن هناك بعض الملاحظات البسيطة والتساؤلات؛ حول مطابقة طروحات الفكر الصوفي مع الواقع التاريخي، وحول ممارسات جماعات التصوف ووضع مؤسسات التصوف في مصر المملوكية. على أنه مما لا شك فيه أن دراسة الفكر الصوفي والفقهي الخاص بالفقر والعمل الخيري مهم لوحده من الناحية العلمية الأكاديمية البحتة، إلا أن إقحامه لدراسة الواقع التاريخي هي في أقرب التصورات الممكنة من قبيل التعميم وليس ماسة بصورة مباشرة بالظاهرة المدروسة. كذلك يجب التذكير بوجود كتاب معاصر أغفله المؤلف تطرق إلى مسألة الفقر، هو كتاب (الدلجي، أحمد بن علي (ت.٨٣٨ هـ / ١٤٣٥ م)، الفلاكة والمفلوكون، القاهرة، ١٣٢٢ هـ/). كما أني أستميح العذر من المؤلف؛ إذ أني لم أتبين سبب ترتيبه لتسلسل فصول الكتاب بهذه الطريقة التي قد تربك تفكير بعض القراء، حيث تمت مناقشة نظرة العلماء المسلمين لمسألة الفقر والفئات الاجتماعية الفقيرة في الفصل الأول، بينما خصص المؤلف الفصل الثاني لمعالجة قضيتي الشحاذة والإحسان تاركاً مناقشة مستويات المعيشة للفصل الخامس، ونقص المعروض من الطعام والمجاعات للفصل السادس بينما احتل الوقف الفصل الرابع. وأستميحه عذراً مرة أخرى فقد أكون مخطئاً في تصوري؛ لكن أليس من المنطقي أن يناقش الإطار الفكري للفقر والشحاذة والإحسان في فصل أو فصلين مستقلين، وأن تخصص فصول مستقلة لمناقشة الواقع التاريخي، لما بين الفكر المجرد والواقع من تباين في أغلب الأحيان خاصة في العصور الوسطى التي غلبت على الناس فيها الأمية. أو ليس أجدى من الناحية المنطقية؛ التدرج في الطرح من الفكرة إلى الواقع، من مستويات المعيشة إلى نقص الطعام إلى المجاعات، ثم تجاوب المجتمع كدولة وأفراد لمواجهة تلك المشاكل عن طريق الإحسان أو الوقف أو الحلول الطارئة، ووسائل الفقراء لمواجهة الفقر والمجاعات عن طريق الشحاذة أو التماس الإحسان أو غيرها من الطرق.

في الختام أود التنويه بهذه الدراسة؛ فهي أفضل دراسة أكاديمية كتبت عن الفقر والعمل الخيري في الدولة المملوكية، بل في التاريخ الإسلامي الوسيط حتى الآن. وهذا الكتاب جدير بأن ينسج على منواله دراسات أكاديمية أخرى تعالج مسألة الفقر في العصور الإسلامية الوسيطة في بيئات جغرافية أخرى، وأن تستكمل الجوانب الهامشية التي لم يرغب المؤلف التركيز عليها في هذه الدراسة ببحوث جديدة.

• كتاب «الفقر والعمل الخيري Charity» في التاريخ الإسلامي الوسيط: مصر المملوكية ١٢٥٠ م - ١٥١٧م

POVERTY AND CHARITY IN MEDIEVAL ISLAM: MAMLUK EGYPT, 1250-1517

لآدم صبره ADAM SABRA

دار النشر: جامعة كمبردج CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

تاريخ النشر: ٢٠٠٠ م

الشاعر بسام حجار في ألبوم عائلي

دلدار فلمز★

في مجموعته الشعرية الأخيرة «ألبوم العائلة» يليه «العابر في منظر ليلي» لإدوارد هوبر، يستمر الشاعر بسام حجار في تقديم حيوات مختبره الشعري الخاص التي أثبتت فرادتها ونكهتها عبر ثلاث عشرة مجموعة شعرية: مشاغل رجل هادئ- ١٩٨٠ لأروي كمن يخاف ان يرى – ١٩٨٥، فقط لو يدك- ١٩٩٠، صحبة الظلال- ١٩٩٢، مهن القسوة- ١٩٩٣ مجرد تعب- ١٩٩٣، معجم الأشواق- ١٩٩٤، حكاية الرجل الذي أحب الكناري- ١٩٩٦، مديح الخيانة- ١٩٩٧، بضعة أشياء- ١٩٩٨، كتاب الرمل- ١٩٩٩، سوف تحيا من بعدي - ٢٠٠١.

من خلال تمعن قليل في معنونات مجموعاته الشعرية يمكن الوصول الى استنتاج مفاده استنطاق البسيط من الكلمات في ترابطات لها وقع خاص بما لها من بساطة. والقارئ لمجموعاته سوف يتفرد ايضا في تلمس خيط حساس، فاصل ودقيق في ترسيخ خصوصية هادئة او قل تتهادى كمن زادت حمولة تعبسه في فرز كنوزه المتعبة.

والأمر اللافت في تجربته اشتغاله على رهط قليل من المفردات مستخدمة في شؤون حياتية ومهملة في الكتابة-.. عاملا على انتشالها من سيرتها العادية واعادة بث الروح في حقولها واستعمالها في آفاق الكتابة وتأسيسها لخلق جمالي وشعري شفيف والتلذذ في ترجيع الكتابة بها وصوغ اشياء متروكة التدوين لهيئتها وتفعيل المجرد من غرائزها.

والأمر الآخر اللافت في تجربته ميله في تضمير ثقافته الواسعة ضمن دواخل قصائده على صورة هشاشة تتباهى بتفككها. بسام حجار الشاعر وبسام حجار المالك لمناطق ثقافية مترامية في امور المكتوب وفن الترجمة عن لغات الغير مغنيا بها صفحات الجرائد والمكتبات- يمكنك الخوض في ذلك وذاك باب آخر.

في «ألبوم العائلة..» يطلعنا بسام حجار على منحى أفعال حياتية مكرورة في إفعال التأمل بشكل آني وقابل الاستحداث بشكل دائم مستمر ويقدر على

★ شاعر من سوريا

إعطائها حس حار لسلب اشياء بسيطة من خلال توزيع المفردات على كل فعل وربطها مع بعضها البعض في مفاصل حميمة ذات طابع شعري خالص في فضاء النص:

«طرف مائدة

أطباق وكؤوس ما زالت نظيفة

أشخاص أعرفهم جيدا

عند الزاوية اليسرى، على الطاولة

علبة تبغ معدنية وقداحة من فضة مطرقة قديمة

على العلبة مبسم سيجارة عاجي

وكرسي شاغر

وكانوا في غيابه

ريثما يعود» (ص٢٩)

ويعيد هاتيك المواضيع من زوايا ذات رؤى مختلفة يبدو الشعر عند بسام حجار على هيئة مملكة خاصة وملاذ وجودي يلجأ إليها كلما أراد البوح عما يدور في شعوره تجاه ما يحدث أو سيحدث في الحياة من شروخ وتصدعات ما حدث، وفقدان كائنات ذات التصاق في تسير حالة العيش المشترك.

الشعر عنده صعب حتى ولو ظهر في إطارات متواضعة لصور الابيض/ الأسود.. نلاحظ مثلا كيفية خلقه لفضاءين زمنيين على الورقة البيضاء من خلال أدوات: كان/كأن/ كنت/كانوا:

(سألت الرجل الذي كنته قبل عام لم لا أراني بينهم؟) (ص ١٤)

بهذه الطريقة وشقيقاتها ذات الالتفاف على نفسها ينسج أسرة مشتركة لغرف شعرية معتمة وينيرها باستحواذه على السرد الحكائي والتخييلي والتصوير ذي الطابع الراهني.

ويخلق عتبة شعرية بين ماض وحاضر بأسلوب يبدو مفترضا في ايجاد واجهة النص الشعري وسرعان ما تظهر في مقاسات النص مسحة معاشة عميقة ونقية ويتراوح ذلك بين الحوار والتأمل في طقوس الاشياء المحيطة بها.

ويطل بأناقة الفقيه على أفقه الشعري ويترجل ذهابا الى ترتيب شؤون حياتية وازالة الغبار عنها وربط علائقها المستحدثة مع المنظور الشعري كحالة تنبأ متعدد الحضور:

(كانت تحدق في المكان البعيد

كأنها تراني

وكنت أعلم أني، هناك

في المكان البعيد،

حيث تراني) (ص٢١)

يمنح بسام حجار قصائده احتمالات من أجل الحصول على إحساس وقوة الاختزال والتواجد الثنائي مع المسافة المفترضة الفارقة بينهما على طاولة النص معتمدا على طاقات تصويرية خلاقة وشحنات شعورية مؤلمة وحارقة... والامساك بأشياء صعبة وعميقة تتواجد في دواخل معظم الناس:

(قالت لها:

أنزلي الصورة عن الجدار

وامسحي زجاجها برفق

بالقماشة الحرير التي في الخزانة

والإطار

وانتبهي الى ثنية الياقة وربطة العنق

ورطبي شفتيه

وشعره بالماء البارد

ضعيها على الكنبة، في صدر الدار، قليلا

وافتحي الباب

فالطقس جميل)

هامش

ألبوم العائلة يليه العابر في منظر ليلي لإدوارد هوبر تتصدرها لوحة للفنانة ريم الجندي

صادرة عن المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب - ٢٠٠٣ في ١١٢ صفحة.

«موسم أصيلة» في يوبيله الفضي

الأفق التعددي كخيارٍ واتجاه

كان «موسم أصيلة» هذا العام مفعماً بالنشاطات والندوات الكثيرة المتعددة الوجوه والاختصاصات. كان عام اليوبيل الفضي لهذا الموسم الذي أصبح علامة مضيئة في المشهد الثقافي العربي. هذه الورقة التي قدمها سيف الرحبي في الندوة الاخيرة للموسم والتي وسمت بـ(ندوة الندوات) ضمت حشداً من المفكرين والأدباء والفنانين من مختلف الأرجاء العربية والعالم. كان في مقدمتهم أدونيس، محمد اركون، الطيب صالح، عبدالمعطي حجازي، العربي المساري، ادورد مونيك، أحمد المديني، السيد ياسين، فيرادوراطي، انطونيو جالا، امين معلوف، هشام شرابي، صلاح استيتيه .... الخ.

في هذا العام المميز لمنتدى أصيلة الثقافي الابداعي وموسمها الدولي، الذي يترك خلفه ربع قرن من الزمن ويتطلع إلى مستقبل مليء بالاحتمالات والاحلام.

في خضم تلك السنوات وحصراً منذ مطلع الثمانينيات حين بدأنا نفدُ الى هذه المدينة الصغيرة الآخذة في نموها الثقافي والعمراني، هذه المدينة المجدولة من أمواج المحيط والتاريخ البعيد الذي يشبه في بعض قسماته العمرانية الكثير من المدن العمانية الساحلية.

يمكن للذاكرة أن تحتشد بمشاهدات وذكريات على المستوى الشخصي والفكري والثقافي، فكم من العلاقات والوجوه والصداقات التي أقيمت واستمرت على أرض هذا البلد في موسمها الحاضن لجنسيات واتجاهات وأمزجة مختلفة فكانت الصلات الشخصية الحميمة ممتزجة بالحوارات الفكرية والفنية مهما شط الخلاف والتباين في الآراء والأفكار أحيانا.

ورغم مناخات القمع العربية السائدة على أصعدة شتى في كل حدب وصوب، تبنى «موسم أصيلة» طموح خيار الديمقراطية الصعب في هذه الازمنة العربية المدلهمة التي تفتقر إلى مشروعها الحضاري الثقافي بالمعنى العميق لهذا المصطلح الذي ابتذل مثل الكثير ممن على شاكلته في الخطاب العربي الشعاري ... فهذا المشروع الذي انكسر تاريخياً قبل بدايته الفعلية، ربما لا يأتي هكذا دفعة واحدة كمعطى جاهز، وليس هبة من السماء أو انفجاراً أرضياً كانفجار ثروة أو وهم أفكار تزعم لنفسها الجامع المانع والنهائي. الكتاب والمثقفون وكل الفعاليات الواعية المدركة لحجم الخطر الذي أصبح يهدد الكيان الروحي والمادي أو ما تبقى منه للشعوب العربية ويكاد يرمي بها خارج الزمن والتاريخ عبر وسائل داخلية وخارجية تتبارى في الفتك والاستئصال والتدمير. التجمعات الثقافية والفكرية العربية وفعالياتها، التي هُمشت نتيجة لعدم الايمان بالثقافة وهيمنة السياسة بأوهامها وتهريجها الذي انتهى كتجسيد أوضح في دفق بعض الفضائيات العربية، هذه التجمعات أو الفعاليات

مدعوة أكثر لخلق حوار جدي مع الذات واقتحام المناطق المقصية فلسفةً وفكراً وفنا، ومع الآخر من كل الاماكن والجنسيات والهويات الثقافية والروحية ما يسهم اسهاماً كبيراً في محاولة تبين رؤية المشروع الحضاري المحلوم به منذ بداية القرن المنصرم، ذلك القرن الذي كان بامتياز قرن الإنجاز العقلاني الباهر على مستوى التاريخ، وقرن الحروب والإبادات والتنكيل، انها سمة العقل الملتبسة على نحو تراجيدي.

أشرت الى امكانيات الحوار مع (الآخر) بعد الذات الفردية والقومية الممزقة أيما تمزيق والمنفصمة رؤية وسلوكاً.

وهذه الاشارة لا تحمل أي بعد تبشيري، فواقع التاريخ والعلاقات البشرية أكثر تعقيداً من أي تبشير ووعظ، أو تفاؤل مبسّط، لكن الضرورة لمثل هذه المعرفة وهذا الحوار الحقيقي ليس مع الغرب وامتداده الأمريكي، أي مع الحضارة الممسكة بزمام الكون فحسب، وانما اضافة اليه مع ثقافات وهويات اخرى تربطنا بها روابط التطلع الى تجاوز الواقع المزري الذي نتخبط في ظلامه الغزير منذ أجيال.

«موسم أصيلة» أشّار إلى هذا فعليا وكان جزءاً من طموحه، فشهدنا ذلك التماس الحواري مع هويات إفريقية وآسيوية ولاتينية، استمراراً للسجال العربي في مناحي الفكر والأدب وأنماط التعبير المختلفة التي حظيت بالحضور على اختلاف مشاربها ومنازعها، فوحدة الثقافة العربية ليست وحدة ايديولوجيا او شعارات وهتافات تمليها هذه الجهة او تلك، إنها وحدة مصير لا يقبل الفكاك إلا في القراءة الخاطئة للتاريخ.

غياب هذا الحوار وهذا الجدل ضمن الخيار الديمقراطي الذي لا يقصي ولا يلغي المختلف ويبيده ضمن مذبحة الواحدّية والاستبداد الذي تمتلىء بأطيافها العنيفة دنيا العرب.

غياب هذا الحوار وهذا الانفتاح التعددي هو ربما واحد من الأسباب العميقة التي قادت إلى أصوليات عربية توَجتها الأصولية الاسلاموية التي تقصي أي حوار من أطروحاتها عدا حوار العنف والسلاح.

الوضع العربي البالغ الانحدار في مستويات شتى بالضرورة يتحول الى مزرعة خصبة تعج بكل أنواع بكتيريا العنف والفساد والظلام.

هناك المناخ العالمي الذي لا يقل تحفيزاً لمثل هذه الأصوليات العنيفة، الفكر الصهيوني الطالع من أوهام ميثولوجية خرقاء والبالغ التعصب والانحطاط على المستوى الحضاري والديمقراطي ضد الآخر، مدفوعاً بتحالفه مع أشباه النازييّن الجدد في العالم.

هذه العناصر مجتمعة تهدد انجازات الفكر الحضاري الخلاق على مدى الأزمنة التي قدمت فيها البشرية وطلائعها العلمية والمعرفية كل تلك التضحيات الجليلة والمروّعة كي تصل إلى هذا المستوى الإنساني والأخلاقي اللائق بسكان هذا الكوكب الآخذ في الشيخوخة والانحلال عبر الفعل البشري نفسه.

هذه العجالة التي ليست إلا إشارة تحية متواضعة لموسم أصيلة في يوبيله الفضي، أشارت إلى أهمية الحوار والخيار الديمقراطي تأسيساً وبداية من الجمعيات والأطر الأهلية والمؤسسات المدنية التي ينتمي إليها منتدى أصيلة، حيث الثقافة الطامحة إلى الانسلاخ من إهابها السلطوي وإكراهاته وإملاءاته، وربط هذا السياق بالرؤية التنموية التي يستفيد منها سكان هذه المدينة الكريمة، التي أصبحت بشرائحها ووجوهها وطبيعتها الأخّاذة، جزءاً من وجداننا وترحالنا العاطفي، فكانت دائما مقصداً ومبتغى ونحن نقيم في أكثر من بلد ومكان، كمحطة دفءٍ إنساني بين الأخوة والأصدقاء.

أحيي هؤلاء الأخوة والأصدقاء القائمين على إنجاز هذا الموسم الثقافي، على الدأب والمثابرة، وفي مقدمتهم الأستاذ محمد بن عيسى، الذي رغم انشغالاته الكثيرة، كان هذا الموسم من مشاغله وهواجسه الاساسية.

رسالة

عيسى مخلوف★

باريس، في العاشر من يونيو ٢٠٠٣

صديقي سيف،

هذه الرسالة كان من المفترض أن أكتبها قبل حرب الخليج الأخيرة. لكنّ العمل المأجور، وهو بجانب منه أشبه بحرب صغيرة، لم يسمح بذلك آنئذ، ولا الوقت الذي يضيق بنا أيضاً، ذلك الذي يتسرّب من بين أصابعنا ويلهينا أحياناً عمّا دونه. الوقت الذي لا تشير إليه عقارب الساعات التي حتّى وإن توقّفت كلّها في العالم كلّه، دفعة واحدة، يبقى سائلاً جارفاً معه كلّ شيء. أضف أنّ علاقتي بالرسائل، الرقمية منها والعادية المرسلة بالبريد، ليست دائماً على ما يرام.

ما الذي أضيفه إذا قلتُ إنّ الوقت يمضي بسرعة، وإنّنا التقينا المرّة الأولى منذ حوالى العشرين عاماً، في الحيّ اللاتيني في باريس، وتحدّثنا عن الشعر والدراسات الجامعيّة والصحافة، وعن شؤون العالم العربي وشجونه... تُرى ما الذي تغيّر فينا الآن، وما الذي تغيّر فيها؟

أمس شاهدتُ فيلم «دوغفيل» Dogville للمخرج السينمائي الدنماركي لارز فون ترير والذي بدأ يُعرَض أخيراً في صالات السينما الباريسيّة بعد عرضه لأوّل مرّة في مهرجان «كان» الأخير. هذا الفيلم، لفرط واقعيّته، لا يُطاق ولا يرحم ويقدّم الواقع بشكل نيء. يدخلكَ إلى كواليسه المظلمة، ويحيلك إلى جحيم دانته: «أيّها الداخلون، اتركوا وراءكم كلّ امل».

أتذكّر قول الكاتب الإنجليزي جورج أورويل : «السلطة هي في إلحاق الألم والذلّ. هي في تمزيق النفس البشريّة إرباً وجمعها في ما بعد تحت أشكال جديدة من اختيارنا. وهذا ما يناقض تماماً مُثُل السعادة التي تخيّلها المصلحون القدامى. إنّه عالم الخوف والخيانة والعذاب. عالم الساحقين والمسحوقين. العالم الذي بقدر ما يتصفّى ويترقّى، يصبح أكثر شراسة وبطشاً. أمّا راية التقدّم التي يرفعها عالمنا، فلن تكون إلاّ لتقدّم نحو المزيد من المعاناة والقهر». هذه العبارة التي يطلق من خلالها جورج أورويل نبوءته السوداء في كتابه «١٩٨٤»، تجسّد عالماً استبدادياً مرعباً، لكنّه على أيّ حال أقلّ رعباً من العالم الذي يقدّمه فيلم «دوغفيل» (Dogville).

إذا كان ثمّة ضحيّة وجلاّد في رواية أورويل، فإنّ فيلم المخرج الدنماركي يكشف أنّ البشر، جميع البشر، صغيرهم وكبيرهم، هم في عداد الجلاّدين. حتّى غرايس، الضحيّة التي يلاحقها المجرمون [تقوم ببطولة الفيلم نيكول كيدمان]، تنقلب فجأة لحظة يتمّ تسليمها وتصبح، هي الأخرى، جلاّدة عندما تأمر بقتل جميع أبناء القرية ولا تعفو إلاّ عن الكلب.

بانضمام غرايس إلى فريق القَتَلة، يكشف الفيلم عن أحد هواجسه الأساسية المتمثّلة هنا في حدود الأخلاق. لقد كانت البطلة تجسيداً للمُثُل طوال الفيلم، بعد أن التقت بتوم، الكاتب الذي أُعجِب بها وأقنع أبناء القرية بحمايتها. إلاّ أنّ هؤلاء وبعد أن قبلوا بها بينهم انقلبوا ضدّها ومارسوا عليها أشدّ أنواع الساديّة. حتّى الخادمة السوداء في الفيلم تحوّلت معها إلى سيّدة بلا رحمة. حتّى الصبي الذي كانت ترعاه وتدرّسه طعن بها. ورجال القرية الطيّبون كشفوا عن أنيابهم، الواحد بعد الآخر، وأمعنوا في اغتصابها وإذلالها، بعد أن قيّدوها بسلسلة من الحديد مربوطة إلى أسطوانة حديديّة يصعب جرّها.

لكن الأدهى من كلّ شيء هو تصوير الطفل بصورة الكائن المسخ المخيف، القادر على إلحاق الأذى بالزائرة الخائفة الهاربة، وهذا ما يتناقض تماماً مع ما يتمّ تداوله إلى الآن حول براءة الطفولة. حتّى الكاتب يبدو هنا واحداً من أحطّ الكائنات وأكثرها أنانية وإجراماً، خافياً وجهه الحقيقي وراء قناع من العبارات المنمّقة كطائر يخفي سكّيناً تحت جَناحه. وهو هنا، في الفيلم، لا يكتفي بأن يكون شاهد زور، بل كان أداة من أدوات الجريمة. وهو يلعب دور يهوذا الذي يُسَلِّم اليوم من كان أعلن عن حبّه له بالأمس.

★ كاتب من لبنان يقيم في باريس

والأدهى أيضاً هو تقديم الفيلم للكاتب بصورة المزوّر لا الضمير الحيّ كما من المفترض أن يكون. الكاتب الذي أحبّها وعاد فوشى بها إلى القتَلة يدحض فكرة أنّ المبدع هو من طينة أخرى أكثر ارتباطاً بالأخلاق والجماليّات، كما يدحض عبارة دوستويفسكي القائلة إنّ الجمال وحده سينقذ العالم. فأين الجمال في عالم مغلَق على نفسه، ومن الذي سيصوغه ويعمل على حمايته؟

من خلال فيلم «دوغفيل» Dogville، يقدّم المخرج صورة سوداء عن النفس البشريّة، وهو لم يميّز أحداً عن أحد. يختصر ذلك بالقول «إنّ الشمس التي ستشرق ستفضح قبح المنازل والبشر»...

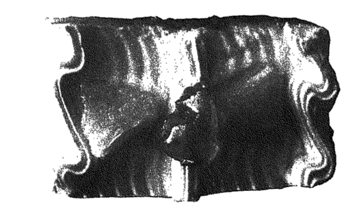
لا نافذة هنا ولا منفذ. لا شعاع يصافحنا. لا خلاص ولا رجاء، بل أنفُس خاضعة لنوازعها ولأقدارها. تذهب إلى العنف والموت كأنّها تقوم بنزهة. أم أنّها نزهتها الوحيدة المتوارية وراء الثنائيّات الخادعة : الشرّ والخير، الظلم والعدالة، القبح والجمال...

وهذه الرؤية القاتمة لحقيقة العالم تختصرها تلك العبارة الخطيرة الفاضحة التي كان أطلقها الشاعر الفرنسي فيكتور هيجو حين قال: «في الذي اضطُهِد بالأمس يكمنُ الذي سيضطهِد بدوره في الغد».

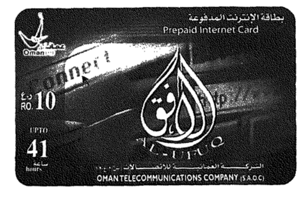
أطلتُ في الحديث عن الفيلم، لكنّ تركيزي عليه يفضح عندي ميلاً كنتُ لا أجرؤ في الماضي على الإفصاح عنه بصورة مباشرة. كنتُ أظنّ، على خطأ ربّما، أن من واجب الكاتب أن يستلّ الأمل من قلب اليأس وأن يلعب دائماً لعبة المهرّج. أن يكون جميلاً لا واقعياً. أو هو يصعّد الواقع جمالياً. لكن ما معنى ذلك كلّه حتّى لو كان الأدب والفنّ، ومعهما الثقافة بأكملها، في خدمة الحياة وليس العكس؟ إنّي أطرح اليوم علامة استفهام كبيرة على الكتابة ذاتها وعلى الإبداع ذاته. وأخشى أن يكون هذا الإبداع من العوامل التي تساهم في تلميع صورة العالم والتخفيف من قسوته. لقد بتّ أكثر فأكثر على يقين أنّ العالم أقرب إلى نفسه وإلى صورته الفعليّة في المآسي والحروب. فكيف ننسى أنّ الحرب مُرضعة العالم؟ وأنّ الاستبداد جزء الوجود؟ وكيف ننسى أنّ ثمّة دولاً، وحدوداً بين الدول تحميها جيوش مدجّجة بالأسلحة؟ ومن يمتلك أحدثها وأعتاها يملك العالم؟ وكيف ننسى أنّنا لا نزال لكي نعيش نقتل الحيوان ونأكل لحمه؟ ولسنا في حاجة لأن يأكل واحدنا لحم الآخر لنكون أكلة لحوم بشر طالما أنّنا نتآكل بصورة رمزيّة كلّ يوم؟ ألا ترى معي ذلك، أم أنّكَ تراني أسود في نظرتي إلى العالم وتخاف منّي مثلما أخاف أنا من نفسي أحياناً؟ لستُ أدري لماذا تخطر في بالي الآن بالذات عبارة أيّوب: «معزّون متعبون كلّكم». لكنّها مجرّد عبارة في سيرة عارمة مليئة بالطاعة والقبول والاستسلام. والأفضل من هذه السيرة التي يذهب صاحبها إلى مصيره مطمئناً قابلاً بقدره، هي تلك العبارة التي كانت وجّهتها زوجته إليه ساعة لم تعد قادرة على احتمال رؤية آلامه: «العنه ومُت»...

عذراً يا سيف. أمهلني قليلاً لأضع موسيقى باخ. لأسمع كاتلين فيريبه تنشد الإنجيل بحسب القدّيس متّى. لكنّي أعرف مسبقاً أنّ هذه الموسيقى على جمالها لن يكون لها الآن، في هذه اللحظة بالذات، الوقع الذي لها فيّ. وكيف يكون لها هذا الوقع وأمامي كتاب «جدار بين ظلمتين» الصادر حديثاً عن دار «الساقي» في بيروت ويحمل توقيع كلّ من المهندس المعماري المعروف رفعة الجادرجي وزوجته بلقيس شرارة؟ هذا الكتاب يقدّم شهادة حيّة ونادرة عن تجربة السجن، ويكشف عن طبيعة السجون العراقيّة في زمن الرئيس العراقي السابق صدّام حسين، كما يكشف من خلال هذه التجربة الفرديّة القاسية عن معاناة شعب بأكمله. يكفي أن تعود إلى هذا الكتاب لتكتشف ماذا يفعل النظام العربي بمواطنيه، وكيف أنّ همّه الأساسي ضرب هذا المواطن وسحقه وإلحاق الذلّ والأذى به والتعامل معه بصورة مذلّة وتجويعه واستئصال رغبته في الحياة، ودفعه دفعاً إلى الموت أو الهجرة... يروي الجادرجي كيف تمّ إدخاله إلى السجن بدون سبب، وكيف تمّ التعامل معه ومع المساجين الآخرين بصورة حيوانيّة بشِعة. نفهم لدى قراءتنا لهذا الكتاب كيف عملت الأنظمة العربية على ترسيخ الجهل وتعبيد الطريق أمام الأصوليات المزدهرة وأمام العنف، وذلك بحماية ورعاية الدول التي وعت، بعد الحادي عشر من سبتمبر، معنى التلاعب

بالغريزة الدينيّة إلى هذا الحدّ وتحويلها بالكامل إلى قنبلة موقوتة قد تنفجر في كلّ لحظة وفي أيّ مكان.
أتذكّر الآن يا صديقي يوم ذهبتُ في الثمانينيات إلى مهرجان «المربد» الشعري، ليس بوصفي شاعراً وكاتباً بل صحافياً، وكنتُ يومها مسؤولاً عن القسم الثقافي في مجلّة «اليوم السابع»، وهالني أن أرى، من المطار وحتى الفندق، عشرات التماثيل واللوحات الزيتية التي تمثّل شخص الرئيس العراقي الهارب بأشكال وحركات مختلفة. هالني أكثر الشعار الأساسي المرفوع على الطرقات والذي عبره كان يشارك في «المربد» الشعراء والكتاب والفنانون. وكان الشعار : « كلّ القصائد تغنّي لصدّام مُبدع الانتصارات».
لدى عودتي إلى باريس كتبتُ في «اليوم السابع» مراجعة مفصّلة لتغطية ذلك المهرجان الشعري الذي يشكّل فضيحة للشعر كمعظم المهرجانات الشعرية، وركّزتُ على المنحى السياسي للمهرجان. كان هذا المقال الذي مُنع من دخول العراق السبب الأوّل الذي دفع بصاحب «اليوم السابع» إلى التخلّص منّي، وكنتُ صدّقتُ ما قاله أمامنا في اجتماعات التحرير الأولى من أنّ المجلّة حرّة ولا تخضع في سياستها لأيّ نظام عربي.
في مقالي عن مهرجان المربد لم أذكر أنني في اليوم التالي لوصولي إلى بغداد دخلتُ الفندق ووجدتُ بذلة عسكرية مستريحة فوق السرير وإلى جانبها رسالة تحدّد موعد لقاء الشعراء، صباح اليوم التالي، في باحة الفندق. ليلتها لم أجد بسهولة سبيلاً إلى النوم. وفي الصباح، أحكمتُ إغلاق الستائر وقرّرتُ ألاّ أردّ على الهاتف. وللمصادفة كانت غرفتي تطل على مدخل الفندق حيث تجمّعت الشاحنات التي جيء بها لتقلّ الشعراء إلى موقع «الانتصارات». كنتُ أظنّ أنّ جمهور الشعراء جاء إلى الشعر لا إلى الجبهة، وكان فضولي لمعرفة من سيركب تلك الشاحنات أكبر من خوفي. فرحت أنظر بالخفية، من وراء الستارة، ورأيتُ الوجوه المتدفّقة وبينهم وجوه بعض أصدقائي من الشعراء والبحاثة والنقاد العرب، من أولئك الذين لم أتخيّل أنّني سأراهم يوماً داخل بذلة عسكريّة.
لقد استطاع صدّام أن يحوّل زائري بلاده من الشعراء، ولو ليوم واحد، من شعراء إلى جنود... وفي بقاع أخرى من العالم العربي كان جنود المذعورون يستعدّون للانقضاض على كلّ ما تدبّ فيه حياة، وعلى تغطية كلّ وجه يتجرأ ويعلن عن قسماته.
يومها ما كنتُ أدرك بعدُ أنّ جزءاً مهماً من خلل الثقافة العربية كامن في مثقّفيها أنفسهم، وأنّ هؤلاء في تلك الأحزاب في الخمسينيات والستينيات كانوا يكفّرون من يخالفهم الرأي ويخوّنونه ويجرّمونه قبل أن يبدأ التكفير الديني في مجتمعاتنا. كنّا نذهب إلى المربد ولا نزال حتى الآن نلبّي دعوات أنظمة تحتقر الفكر والثقافة وحرية الفرد ولا تدين إلاّ للزعيم الواحد الأحد، الكلّي المطلَق...
حيث أنتَ الآن يا صديقي، تنظر إلى اليسار فترى الجبال الجرداء الشامخة. تلتفت نحوها لكي تسألها، فتخالها هي التي تسأل. وتشعر، في أعماق ذاتك أنّها، مثلك، غريبة. وتلتفت إلى اليمين، فترى النساء المحجّبات المطيعات، وترى الذكر الفحل يتقدّم أربعاً منهنّ... وتتساءل عمّا إذا كنتَ مسلّحاً بما فيه الكفاية لمواجهة ذلك كلّه.
ألا تزال تذكر يا سيف يوم التقينا في باريس منذ أكثر من عشرين عاماً... غريب أمر هذه الأعوام، لو نعرف إلى أين تمضي؟
منذ ذلك الحين، وكلّما رأيتكَ في تلك اللقاءات القليلة النادرة ألفيتُ صمتكَ يومىء بتلك العبارة التي وردت في كتابكَ الأخير «مقبرة السلالة»: «لو تنجلي هذه اللحظة المحتشدة بالأطياف/ وتتركني أهنأ قليلاً/ على ضفاف هذه الصحراء...»
إذا كانت هذه هي أمنيتكَ، وهي أمنيتي أيضاً، فإنّها ستتحقّق في أوّل مرّة نغمض فيها جفنَينا ونستمع إلى موسيقى الداخل البعيدة، تلك الموسيقى التي ليست من هذا العالم.
محبّتي لكَ،
وعلى أملِ لقاءٍ قريب.



الرضا الكامل: ١٤ دقيقة



الرضا الكامل : ٤١ ساعة

الواقع والكتابة

المجاز والمماثلة في الجمل والعبارات هي الصورة التي يواري فيها المبدع قلقه في كشف ماهية الكتابة ومدلولاتها وظلالها البعيدة.

إن مكاشفة الواقع كالقابض على الجمرة الحارقة وإن رسم الحقيقة الكاملة لا تتم إلا عبر خيوط ومغاور يدس فيها الكاتب روح اللغز من خلال الصورة الأخلاقية الابداعية. فالعينة المأخوذة من روح المكان وإرهاصاته لا يتم التقرب منها إلا بحذر ولا تتم إلا بالتحايل في طرحها بصورتها اللامتناهية ماراً بذلك إلى روح الكاتب نفسه التي يكون حذره منها كما لو أنها غابة مشحونة بإرهاصات العنف والابتذال واحتقار كل ما يعيشه في واقع تزج به حرب قلقة مجنونة ومخنوقة عبر غرف ظلام الوجود بكل غطرسته وعنفوانه وحياة اللاطمأنينة. فينبوع الشر يخرج من بطن الأرض الأم، هذا الامتداد العميق في العدم كما تمثله المحيطات بامتدادها الشاسع والصحراء بوحشتها، فيتيه هذا الكائن الصغير المزروع في أعماق هذا السديم بحساسيته المفرطة ورهافة عالمه المليء بعذرية الطفولة والعزلة والجمال المفرط حتى الغياب.

ان ذلك السيل من الخوف والرهبة والاختلاجات النفسية الذي يعتريه كما لو انه بذرة مدسوسة في أعماق طينة الوساوس ورحلة اللاجدوى مستشرفا منها نبتة الجمال ورائحة الحقيقة الخالصة عبر المقاومة والتكيف وإدراك ما يستطيع ادراكه ببقايا الرؤية الحالمة عبر الكتابة.

إن هذا التشظي النفسي والانفلات الروحي المتخبط بين حرية الواقع الدموية ومتاهات الذاكرة والتي تطحن كينونة الكاتب فيحفر له نفق الغربة والوحشة نتيجة ما يدور حوله من آلات صنعها أبناء جلدته استجابة لنداء المطلق الذي استشرى بهم وكشف عن أنياب أفعاه المغروسة فيهم مطلقة كافة سمومها، تلك العدوانية البغيظة حدّ القرف والمضحكة حدّ الجنون.

أي ريح زجت بروحه النقية الطاهرة في هذا الكون المقامر بنفسه.

لذا فإن الكتابة تبدأ حين يتلاشى العالم المتبلّد مخترقة مغالق السحالي البشرية بهزلها المشين، رصاصة الرحمة في حاضرٍ لا نقرأ فيه أو نرى إلا سوريالية دموية وتطرفاً عجرفياً ماداً بإنحطاطه الغزير نحو تهميش كل ما هو مبشر ومجدد للفكر الإنساني ومسلماته وبديهياته.

تأتي الكتابة لتطهر ذلك التناحر والصراع المبنيان على الأفكار الرجعية والمضببة بصورها المزوّرة حول كل ما هو يخدم المصالح الشخصية، فتأتي بالسكينة إلى روح العالم وتنسج حبالاً للتواصل الإنساني والمعرفي ضمن أيقونة المعقول والمنطقي.

فهذا الاحتجاج الرافض ما هو إلا لمشاهدة فضاء محكم لبناء أهم عنصرين يشكلان الوجود وهما الطبيعة والإنسان.

يحيى الناعبي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خـلف العـبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – أسفين – التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العــــدد السادس والثلاثون
اكتوبر ٢٠٠٣م - شعبان ١٤٢٤هـ

الغلاف الأول: مسقط : كما رآها آر. تمبل ١٨١٣

الغلاف الأخير: للفنان العُماني صالح الهديفي

لوحات ص١٥ للفنانة الفرنسية سيليفيان فيون

إجازة في
اليونان

أعمال تجارية
في فرنسا

مؤتمر في

على اتصال من خلال عمانتل

*بأي مكان في العالم . وفي أي وقت.
خدمة تجوال الإنترنت من عمانتل تجعلك في تواصل دائم.

لم تعد لك حاجة بعد الآن للبحث عن مقهى الانترنت أو دفع مبالغ باهظة للإشتراك في الإنترنت عندما تكون خارج السلطنة. كمشترك في الخدمة كل ما عليك القيام به هو التقدم بطلب الاشتراك في خدمة تجوال الإنترنت لدى عمانتل. الخطوة الثانية هي تحميل برنامج على الكمبيوتر المحمول الخاص بك. وبذلك عندما تسافر إلى الخارج عليك فقط توصيل الكمبيوتر بخط الهاتف حتى يمكنك الدخول إلى حساب الإنترنت الخاص بك لدى عمانتل. إن الأمر في غاية البساطة حيث يمكنك التجول حول العالم وأنت جالس في غرفتك بالفندق وسوف يتم احتساب فاتورة تجوال الانترنت مع فاتورة اشتراكك في الانترنت بالسلطنة. إنها طريقتنا الخاصة في جعلك متصلا بشبكة الإنترنت في أي زمان ومكان.

مزايا تجوال الإنترنت من عمانتل: • يمكنك الدخول إلى خدمة الإنترنت من عمانتل عبر خاصية التجوال في أكثر من ١٠٠ بلد حول العالم • إرسال فاتورة استخدام الإنترنت وفقا لحساب الاشتراك في السلطنة. ليست هناك حاجة للدفع بالعملة الأجنبية • إمكانية الدخول مباشرة سواء من كمبيوتر محمول / دفتري / شخصي • لاحاجة إلى وجود حسابات اشتراك متعددة.

IMPACT



*قم بزيارة موقعنا على الإنترنت www.omantel.net.om للتعرف على قائمة بالدول التي يمكنك فيها الدخول إلى حسابك لدى عمانتل والتعرف أيضاً على رسوم هذه الخدمة.
للمزيد من المعلومات يمكنك الاتصال بعمانتل على الهاتف ١٢١٢ أو عبر البريد الإلكتروني admin@omantel.net.om

الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om

عبدالملك بن عبدالله الهنائي- محمد جمال باروت- كامل يوسف حسين- فيصل دراج- خيري دومة- حسن الشامي- المتوكل طه- شرف الدين ماجدولين- أحمد الشريف- حسين الهنداوي- الهواري الغزالي- سيليفيان فيون- مها لطفي- جرجس شكري- حسن الغرفي- خالد الريسوني- عبدالله السمطي- باسم المرعبي- رياض العبيد- زهران القاسمي- محمد المزديوي- أحمد الرحبي- بشرى خلفان- سليمان المعمري- محمود الريماوي- غالية قباني- عبدالستار خليف- عادل الكلباني- جوخة الحارثي- فاطمة محمد الكعبي- أحمد بن محمد- عفاف عبد المعطي- علي القاسمي- مفيد نجم- نيفين النصيري- دلدار فلمز.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

